



Landskabsbyens æstetik

en undersøgelse af filmmediet som redskab til belysning af forstadens omgivelseskarakter

Farsø, Mads

Publication date:
2013

Document version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):
Farsø, M. (2013). *Landskabsbyens æstetik: en undersøgelse af filmmediet som redskab til belysning af forstadens omgivelseskarakter*. Institut for Geovidenskab og Naturforvaltning, Københavns Universitet. IGN PhD Thesis



Mads Farsø

Landskabsbyens æstetik

En undersøgelse af filmmediet som redskab
til belysning af forstadens omgivelseskarakter

INSTITUT FOR GEOVIDENSKAB OG NATURFORVALTNING
KØBENHAVNS UNIVERSITET



Mads Farsø

Landskabsbyens æstetik

En undersøgelse af filmmediet som redskab
til belysning af forstadens omgivelseskarakter

Denne ph.d.-afhandling er indleveret til ph.d.-skolen ved
Det Natur- og Biovidenskabelige Fakultet,
Københavns Universitet

Titel	Landskabsbyens æstetik. En undersøgelse af filmmediet som redskab til belysning af forstadens omgivelseskarakter
Forfatter	Mads Farsø
Citation	Farsø, M. (2013): Landskabsbyens æstetik. En undersøgelse af filmmediet som redskab til belysning af forstadens omgivelseskarakter. Institut for Geovidenskab og Naturforvaltning, Københavns Universitet, Frederiksberg. 239 pp
Udgiver	Institut for Geovidenskab og Naturforvaltning Københavns Universitet Rolighedsvej 23 1958 Frederiksberg C +45 3533 1500 www.ign.ku.dk
Redaktør	Niels Elers Koch
ISBN	978-87-7903-614-7
Lay-out	Inger Grønkjær Ulrich
Omslagsfoto	Mads Farsø
Trykkeri	Prinfo Aalborg, Danmark
Oplag	50
Bestilling	Ph.d.-afhandlingen kan bestilles hos Institut for Geovidenskab og Naturforvaltning. Publiceres også på www.ign.ku.dk

FORORD

Denne ph.d.-afhandling er en del af forskningsindsatsen ved det tværinstitutionelle Center for Strategisk Byforskning ved Københavns Universitet, Aarhus Arkitekt-skole og Aalborg Universitet. ph.d.-studiet er finansieret af Realdania, Center for Strategisk Byforskning og Det Natur- og Biovidenskabelige Fakultet på Køben-havns Universitet. Studiet er blevet gennemført ved Sektion for Landskabsarkitek-tur og Planlægning på Institut for Geovidenskab og Naturressourcer med profes-sorerne arkitekt Gertrud Jørgensen og landskabsarkitekt Ellen Braae som vejledere.

Et hjerteligt tak til Gertrud og Ellen som hjalp mig med at få omsat og videnskabe-liggjort denne afsøgende, eksperimentelle udforskning til en ph.d.-afhandling. Der-udover vil jeg gerne sige tak til alle dem, der på den ene eller anden måde har hjul-pet mig undervejs: Malene Hauxner, Bernadette Blanchon, Karin Helms, Thomas Sieverts, Andrea Kahn, Simon Swaffield, Kenneth Frampton, David Grahame Shane, Anne Whiston Spirn, Anita Berrizbeitia, Jeremy Foster, Karen Skou, Svava Riesto, María Fernanda Agudelo Ganem, Anne Tietjen, Thomas Hellesen, Anton Stahl Olafsson, Lisa Diedrich, Clément Blanchet, Rosalina Wenningsted-Torgard, Ulrik Schmidt, Jonna Majgaard, Martin Søberg, Anne Mette Romme, Anne-Mette Frandsen, Lene Wiell Nordborg, Christian Ferthner, Susanne Hofer, Rikke Munck Petersen, Anne-Mette Gjæraa, Signe Filskov, Nella Arce og Inger Grønkjær Ulrich samt venner, familie og særligt Signe.

Kastrup, 29. maj 2013

Mads Farso

RESUME

Forstadens omgivelser i et filmisk perspektiv

Afhandlingen fremsætter den påstand, at forstaden har kvaliteter og et liv, som vi – borgere, byudviklere eller forskere - pt. ikke har et repræsentativt og anerkennende sprog for. Hvis vi ikke har blik for de særlige træk, der konstituerer forstadens omgivelser som en åben og landskabelig byform, kan vi overse de kvalitative egenskaber, der definerer dens anderledes omgivelseskarakter og æstetik. Denne Ph.D.-afhandling rejser spørgsmålet, om et sensorisk perspektiv kan beskrive forstadens særlige karakter? Som svar udvikles og belyses en alternativ begrebsramme for forstaden samt en dertilhørende filmisk metode.

Ny begrebsramme for forstaden: Landskaby, omgivelse og ambiens

Landskabsbyen anvendes som begreb for forstaden for at frisætte fænomenet sprogligt og i dets arkitektoniske repræsentation fra en ”central-by” eller ”tætby” diskurs. Afhandlingen beskriver begrebet i en teoretisk og historisk kontekst og belyser bestræbelserne på at formulere et nyt landskabeligt begreb for den åbne by.

Omgivelse anvendes som begreb for det tidsrumlige omgivende inspireret af den danske omgivelsesteoretiker Ulrik Schmidts arbejder, idet begrebet rum ofte relaterer sig til en mere klassisk arkitektonisk, geometrisk afgrænset og statisk forståelse, hvor rum er skabt af bygningsvoluminer.

Ambiens anvendes som begreb for omgivelseskarakter, der repræsenterer subjektets sanselige oplevelse af omgivelsen. Afhandlingen belyser og beskriver i film, hvordan et subjekts kropslige sansninger er med til at beskrive omgivelsernes egenskaber og potentielle æstetiske værdier.

Samtidig er Ph.D.-afhandlingen en præsentation og kvalificering af filmmediet som redskab til at repræsentere, analysere og begrebsliggøre kvaliteter ved forstaden set som et tidsrumligt omgivende. Gennem filmiske eksempler udforskes hvordan omgivelsen defineres af formtræk som *det ustabile*, *det gentagne*, *det figurløse*, *det graduerende* og *det transparente*.

Omgivelser erfaret gennem filmperspektiver: Tid, bevægelse og krop

Inspireret af filmiske undersøgelser gjort ved landskabsarkitektafdelingen på ETH Zürich og andre udforskninger af det bymæssige landskab gjort i film, belyses filmmediet som en kvalitativ repræsentationsform, der mimer et subjekts sansning. Samtidig bidrager udvalgte film til at illustrere en alternativ analytisk optik på

forstaden ved mediets forskydning af blikket fra bebyggelse til landskab, fra rum til omgivelse, fra typologi til tid og fra billede til lydbillede. Ønsket om subjektiv og virkelighedsnær gengivelse af by- og landskabsomgivelser spores både indenfor kunsten, arkitekturen og dokumentarfilmen.

Ph.D.-afhandlingen udfolder den filmiske optik som en mindre kendt rød tråd i by- og landskabsudforskningen. Særligt filmens lyd- og tidsdimension peger på en kompleks og mere sansenær gengivelse af virkeligheden. Som et af afhandlingens resultater specificeres tre analytiske filmperspektiver på omgivelserne: *tidsperspektiv*, *bevægelsesperspektiv* og *dobbeltperspektiv*. Hvert filmperspektiv betoner specifikke aspekter i repræsentationen af subjektive omgivelsesoplevelser. Tidsperspektivet mimer sansninger gjort i et tidsrum, bevægelsesperspektivet mimer sansninger gjort under et forløb, mens dobbeltperspektivet mimer refleksioner gjort via en kropslig tilstedeværelse. Ved hjælp af seks udvalgte kort- og dokumentarfilm belyses mulighederne i de tre filmperspektiver.

Defintion af landskabsbyens egenskaber og potentielle kvaliteter

Med afsæt i omgivelsens formtræk defineres til sidst fem egenskaber, som skaber omgivelsens ambiens. *Ustabile øjeblikke*, *gentagne sekvenser*, *dramatisk banalitet*, *diffus kim-ing* og *genstandslos essens* udfoldes med hjælp fra de udvalgte film som særlige omgivel-
elsesegenskaber, og det påpeges, hvordan egenskaberne kan anvendes til at beskrive og anerkende potentielle æstetiske kvaliteter ved landskabsbyen.

Egne erfaringer med eksperimenter med de tre filmiske perspektiver inddrages i den afsluttende diskussion, ligesom det drøftes, hvordan afhandlingens analytiske filmperspektiver og begrebsramme perspektiverer by- og landskabsudforskningen og udfordrer en arkitektonisk praksis. Konklusionen er, at filmmediet er et alment tilgængeligt redskab, der potentielt kan bidrage til en større anerkendelse af forstadens egenskaber og kvaliteter som en landskabsby værd(i)sat gennem subjektet i tid, lyd, bevægelse og kropslige sansninger.

SUMMARY

Suburban environments from a cinematic perspective

This thesis makes the claim that suburbs possess qualities and a life that we - citizens, architects or researchers - are unable to express because our language is not sufficiently representative and appreciative. If we do not have an eye for the special features that constitute suburbia as an open and landscape-related city form, we can overlook the qualitative characteristics that define its different ambience and aesthetics. This PhD thesis raises the question as to whether a sensory perspective can describe the nature of suburban environments? In response the thesis develops and illustrates an alternative conceptual framework for the suburbs and a corresponding cinematic method.

New concepts: The landscape city, environment and ambience

The landscape city is used as a term for the suburbs to liberate the phenomenon from its linguistic and architectural representation, which relates it to a “central city” or “dense city” discourse. The thesis describes the term in a theoretical and historical context and examines efforts to formulate a new landscape approach to the open city.

Environment is used as a term for an ambient time-space inspired by the Danish environment theorist Ulrik Schmidt's work, as the Danish term *space* is often related to a more classic architectural, geometrically limited and static understanding, in which space is perceived defined by building volumes.

Ambience is a term for nature of the environment that describes a subject's sensory experience of an environmental characteristic. The thesis explores and describes in film, how a subject's bodily sensations can describe the characteristics of environments and their potential aesthetic values.

The Ph.D. thesis goes on to present and qualify film media as a tool to represent, analyse and conceptualise the qualities of the suburbs perceived as an ambient time-space. Through cinematic examples the thesis explores, how suburban environments are defined by five form features; *the unstable*, *the repeated*, *the figureless*, *the graduated* and *the transparent*.

Environments in cinematic perspectives: Time, movement and body

Inspired by the cinematic studies done by the landscape architecture department at ETH Zürich and similar explorations of the urban landscape in film, the film media is studied as a qualitative representation that mimics a subject's perception. Addi-

tionally selected films contribute to illustrate an alternative analytical perspective on the suburban environment that displaces the focus from building to landscape, from room to environment, from typology to time and from visual to audio. A desire for a subjective and near-to-reality representation of urban and landscape environments is traced in arts, architecture and documentary film.

The PhD thesis unfolds the cinematic perspective as a lesser-known leitmotif in urban and landscape research. In particular, the film media's combined audio- and time-dimension points to a complex and more sensory representation of reality. As one result of the dissertation three analytical cinematic perspectives on environments are developed: *timeperspective*, *motionperspective* and *doubleperspective*. Each cinematic perspective emphasizes specific aspects of a subject's experience of an environment. The *timeperspective* mimics sensations related to duration, the *motionperspective* mimics sensations related to movement, while the *doubleperspective* mimics reflections made through a bodily presence. Six selected short films and documentaries are used to explain the possibilities in the three cinematic perspectives.

Defining the landscape city characteristics and potential qualities

Based on the form-features of an environment five characteristic are defined that create the ambience of an environment. To illustrate this instances from the six selected films unfold *Unstable moments*, *repeated sequences*, *dramatic banality*, *diffuse bilge* and *devoid essence* as five specific characteristics of the environment, and it is pointed out, how the characteristics can be used to describe and recognise the potential aesthetic qualities of the landscape city.

The final discussion draws on our own experiences by experimenting with the three cinematic perspectives described. The dissertation's analytical cinematic perspectives and conceptual framework then goes on to challenge city and landscape research and architectural practice. The conclusion is that the film media is a widely accessible tool that can potentially contribute to a greater recognition of suburban characteristics and qualities by representing suburbia as a landscape architecture appreciated by a subject in time, sound, movement and sensation.

Stillbillede fra filmeksperiment, 2012





INDHOLD

FORORD	3
RESUME	5
SUMMARY	7
1. FORSTADENS OMGIVELSESKARAKTER	19
Æstetisk afsøgning	19
Landskabsbyens fænomenologi	21
Landskabsbyen som subjektets omgivelsesoplevelse	23
FILMISK KUR MOD LANDSKABSBLINDHED	25
Landskabsurbanisme og det sanselige	26
Filmmediet som vej til ny erkendelse og repræsentation	28
FORSKNINGSSPØRGSMÅLET	30
Et filmisk perspektiv på forstadens omgivelser	31
Afhandlingens struktur og fremgangsmåde	31
2 FILM OG FÆNOMENOLOGI	37
Metodisk, teoretisk og filmisk inspiration	37
Pionerstrategier indenfor by- og landskabsrepræsentation	38
Udvikling af filmisk analyseramme og nye begreber	40
VIDENS KABSTEORI OG FÆNOMENOLOGI	41
Krop og musik	42
Forforståelse, begrebligsgørelse og film	43
Landskabsbyens æstetik	47
3 FORSTADEN SOM LANDSKABSOMGIVELSE	53
Den åbne by og en dansk landskabsbytilgang	53
Et nyt sprog for forstaden	56
FORSTADEN SOM LANDSKABSBY	60
Los Angeles som landskabsby	60
Landskabsbyens sammenflettethed	62
Blik for landskabsbyens omgivelseskarakter	65
LANDSKABSBYEN SOM OMGIVELSE	66
Omgivelse og ambiens	68
Omgivelsens fem formtræk	71
Filmisk repræsentation af omgivelsesoplevelser	73
4 DET FILMISKE I BY- OG LANDSKABSREPRÆSENTATIONen	75
TYPOLOGI SOM ERKENDELSESFORM	79
Landskabstypologiske læsninger	79
Læsning af det havemæssige og det tidslige	80

BEVÆGELSE SOM ERKENDELSESFORM	83
At finde hjem i omgivelserne	83
Vandring i nutidige omgivelser	87
By- og landskabsteoretiske vandringer	89
Omgivelser som bevægelsessekvenser	93
KROPPEN SOM ERKENDELSESFORM	95
Omgivelser som filmsekvenser	95
Omgivelse og krop i hovedroller	99
Filmmediet som antropologisk redskab	100
Analytiske filmpersektiver på omgivelser	103
5 TRE FILMPERSPEKTIVER PÅ OMGIVELSER	109
Metode til at dechifrere landskabsbyens omgivelser	109
Tid, bevægelse og kropslig montage	113
Seks film til belysning af analytiske filmperspektiver	117
Refleksiv omgivelsesagenda	118
TIDSPERSPEKTIV	121
Landskabsportræt	121
Dramaet i øjeblikket	124
Lyd af kontekst	128
Det banale og det flygtige	128
BEVÆGELSESPERSPEKTIV	131
Fortælling fra A til B	131
Hastighed og det gentagne	132
Det forskudte blik	135
Bevægelsens essens	137
DOBBELTPERSPEKTIV	139
Kropslig kontekst	139
Personlig horisont	141
Spejling af det sanselige	144
Tre omgivelsesperspektiver som redskab	146
6 BESKRIVELSE AF LANDSKABSBYENS ÆSTETIK	151
Godard-projektionen	151
Ustabile øjeblikke	154
Det ustabile	155
Øjeblikkets kontekst	157
Gentagne sekvenser	159
Det gentagne	159
Filmiske hændelsesforløb	160
DRAMATISK BANALITET	163
Det figurløse	163

Dramaets banale udspring	164
DIFFUS KIMING	166
Det graduerende	166
Det tvetydige	167
GENSTANDSLØS ESSENS	168
Det transparente	169
Ambient lyd og farve	171
Landskabsarkitoniske egenskaber	172
7 FILMISK BELYSNING AF LANDSKABSBYENS ÆSTETIK	177
Landskabsbyen – et begreb for den åbne by	178
TIDSRUMLIGT BEGREBSAPPARAT	179
Det sandsende subjekt	181
Omgivelse – rum i tid og lyd	182
Ambiens – subjektets oplevelse af omgivelsens egenskaber	185
FILM SOM ERKENDELSESREDSKAB	189
Tidsperspektivet – indfangning af det flygtige	189
Bevægelsesperspektivet – banale fortællinger	192
Dobbeltperspektivet - den kropslige spejling	194
ERKENDELSER AF TEORI OG EKSPERIMENTER	198
Filmmediet - forskydning af et erkendelsesteoretisk fokus	199
Omgivelsesteori – tidsrumlig anerkendende æstetik	200
Landskabsbyens æstetik - filmisk og begrebslig udforskning	202
KONKLUSION: LANDSKABSBYENS ÆSTETIK	207
Film – repræsentation af sensoriske omgivelsesoplevelser	207
Omgivelsesteori – definition af omgivelsers formtræk, egenskaber og ambiens	207
Landskabsbyens ambiens – begrebsliggørelse af den åbne bys kvaliteter	208
8 EN FILMISK HAVEKUNST	213
PERSPEKTIVERING	213
Optik for bevægelser, tidslige typologier og en ny sanselighed	213
9 APPENDIX	218
TIDSPERSPEKTIV	218
Jørgen Leth : 66 scener fra Amerika (1981, 42 min)	218
James Benning : Los (2004, 90 minutes) – en indstilling (2 ½ minut)	220
BEVÆGELSESPERSPEKTIV	221
Claude Lelouch : C'était un Rendez-vous (1976, 8 1/2 min)	221
Mikael Kristersson Ljusår (2008, 100 min) – en indstilling (8 minutter)	223
DOBBELTPERSPEKTIV	224
BBC dokumentar: Reynier Banham Loves Los Angeles (1972, 52 min)	224
Studio Chemetoff / Elephant: Situations Construites (2010, 21 min)	226
10 REFERENCER	230





Landskabsbyen

Afhandlingens begreb for den åbne by, forstaden, der betoner dens landskabelige karakter.

Omgivelse

Begreb for et omgivende rum i tid.

Ambiens

Begreb for omgivelseskarakter, der beskriver karakteren af en omgivelsen, som den opleves af et sansende subjekt i tid.

Landskabsbyens ambiens

Begreb for den særlige tidsrumlige omgivelseskarakter, som et subjekt oplever i forstaden, og som ikke kan klassificeres entydigt som by eller landskab.

Forskningsspørgsmål

Kan et sensorisk perspektiv beskrive forstadens særlige karakter?

Spørgsmål til genstandsfelt

Hvordan konstitueres landskabsbyen som en omgivelse gennem tid, bevægelse, krop og lyd?

Spørgsmål til metode og teori

Hvordan kan landskabsbyens omgivelseskarakter indfanges og begrebsliggøres ved hjælp af en filmisk metode?

1. FORSTADENS OMGIVELSESKARAKTER

INTRODUKTION

Jeg tænkte ikke i byplaner, da jeg købte hus. Jeg interesserede mig for distancer i tid og de landskabelige kvaliteters nærhed. Retrospektivt er det blevet klart for mig, at vandringerne i nærområdet, som jeg foretog i forbindelse med købet, blev gjort i forsøget på at forestille mig, om jeg kunne forlige mig med omgivelsernes karakter.

Oplevelsen af arkitekturens kvaliteter lå tilsyneladende gemt i det blandede, det kaotiske og den usammenhængende måde, hvorpå omgivelserne fremstod for mig. På mine ture var det ikke én slags arkitektur, en særlig tæthed eller et tydeligt hierarki, der definerede det bymæssige, men oplevelsen af at bevæge sig igennem et sammensurium af byggestile, af grønt, af veje, af dagligvarebutikker, af skolebørn, af biler og åbne rum. Denne anden slags by skulle forstås som noget andet og mere end zoner af trivielle bebyggelser, store infrastrukturanlæg og uønsket byspredning.

Denne nutidens åbne by begynder jeg at se, læse og forstå som en landskabsby. Det er det bymæssige oplevet som en åben omgivelserstruktur, der får karakter af omgivelsernes landskabelige kvaliteter. Ph.D.-afhandlingen udspringer af denne nysgerrighed i mulige relationer mellem forstaden forstået som hverdagslivsomgivelse, som byplanudfordring og som (ny) landskabsarkitektur. Jeg er både flyttet ud i og ind i forstaden.

Æstetisk afsøgning

Min afhandling har karakter af at være en eksperimentel æstetisk afsøgning af forstadens omgivelser gennem filmmediet. Udforskningen af det filmiske perspektiv er særligt inspireret af den svejtsiske landskabsarkitekturprofessor Christophe Girots eksperimentelle undersøgelser af filmmediet. Derfor er afhandlingens udforskning af filmens potentiale for landskabsarkitekturen løbende blevet suppleret af egne filmeksperimenter.

Hypotesen er, at forstaden i sin rumligt åbne form og med sit særlige liv har en landskabelig omgivelserkarakter, der kan udfoldes med filmmediet. Dette kan måske inspirere og revitalisere en alternativ læsning af forstadens morfologi: Kan vi se nye sammenhænge i den åbne by, hvis vi kan indfange og repræsentere byen som landskabsomgivelser via audiovisuelle sansninger, gjort i tid og rum?

Tre grundlæggende antagelser for min afhandlings udforskning er, 1) at forstaden er blevet byen, da den udgør hovedparten af bylandskabet, 2) at denne åbne og grænseløse by ikke skal forklæres med eksisterende begreber for byform, byrum og



byliv (eller hvad der gennem tiden er opbygget byarkitektonisk og -teoretisk med udgangspunkt i den historiske og tætte by) og 3) at filmmediet kan illustrere denne bys landskabelige omgivelseskarakter.

De overordnede mål med afhandlingen er at udvikle filmmediet som et praksisfelt indenfor landskabsarkitekturen samt at undersøge omgivelsesteori som en potentiel æstetisk og filmisk relaterbar begrebsramme for det forstadsmæssige. Dette er min korte introduktion til projektets hvad, hvorfor og hvordan.

Landskabsbyens fænomenologi

I den seneste nationale udredning fra 2012 om efterkrigstidens forstadsområder, udarbejdet af den uafhængige *Forstædernes tænketank*, spørges der indledningsvis til, om det i et bæredygtighedsperspektiv ville være mere frugtbart at se byen og forstaden.

Desværre forfølges denne optik ikke videre i tænketankens arbejder. Måske fordi de mulige kvaliteter ved forstaden, erkendt som en kombination af by og landskab, kan være sværere at artikulere og begrebsliggøre, når denne åbne byform beskrives med det eksisterende by-, land- eller forvaltningsvokabularium.

Frem for at have fokus på hvordan forstadsområderne kunne forstås og anerkendes, er udredningen fokuseret på at ændre forstæderne fra det uattraktive, som de implicit ses som: uheldige, ikke-bæredygtige, spredte strukturer med lav tæthed og et rumligt begrænset, bevægelsesmæssigt fragmenteret dagligliv. Jeg ser derfor et behov for et mere anerkendende blik på og sprog for kvaliteterne ved forstadens åbne byform. Forstaden er for mig omgivelser, der ligger op til en landskabsarkitektonisk aflæsning og repræsentation.

Jeg vil i afhandlingen argumentere for en erkendelsesteoretisk frigørelse af studieobjektet forstaden gennem en subjektiv og sanseorienteret landskabsoptik ved hjælp af filmiske metoder, nyere omgivelsesteori og filmeksperimenter. Tesen er, at en inddragelse af en mere sanselig og tidslig repræsentationsform som filmmedit kan hjælpe arkitekter og planlæggere med bedre at kunne aflæse, beskrive og dermed udvikle forstadens iboende kvaliteter. Jeg belyser og anvender tre forskellige filmmethodiske perspektiver til at fremhæve, hvordan de landskabelige kvaliteter kan indfanges og begrebsliggøres i film. Samtidig identificerer og beskriver jeg en række egenskaber, der er kendetegnende for omgivelsernes karakter, deres *ambiens*. Afhandlingen afspejler en formodning om, at nye former for filmisk udforskning af omgivelser bedre kan indfange de tidslige og auditive egenskaber ved hverdagslivet og dets arkitektur i bredeste forstand. Desuden finder jeg det nødvendigt at belyse nye teorier om omgivelser, der kan matche oplevelserne af den åbne bys uordnede karakter.

Der findes en betydelig filosofisk litteratur, der afspejler et væld forskellige positioner i forhold den nye bys arkitektur og rum (for et overblik henvises til Nan Ellins *Postmodernism* (1999), David Grahame Shanes *Recominant Urbanism* (2005) og antologien *Constructing a New Agenda* fra 2010, redigeret af Krista Sykes og Michael Hays). Imidlertid er diskussionerne ofte teoretisk orienteret frem for rettet mod den arkitektoniske praksis' konkrete udfordringer. Særligt ser jeg behov for udvikle og kvalificere nye metoder, der kan udfordre det landskaburbane felt indenfor (by) arkitekturteorien, der har diskuteret byen som landskabsarkitektur eller *landskab-surbanisme*. Byens omgivelser præsenteres her som et tydeligt rumligt, tidsligt og dy-

namisk fænomen, men jeg savner en større anerkendelse *i praksis* af dette rumlige, tidslige og dynamiske i både den almindelige erkendelse, den æstetiske forståelse og den arkitektoniske bearbejdning af omgivelserne.

I et byomdannelsesperspektiv spørger jeg indirekte til, om arkitekter og planlæggere er i stand til at se bevaringsværdige kvaliteter ved den åbne by, hvis den bygningsfortættede by i stigende grad, både fagligt og politisk, ses som en selvfølgelig løsning på de globale økologiske og samfundsmæssige udfordringer?

Revitaliseringen af bycentre har domineret byteorien siden 1980'erne. Tidens globale finanskriser og en stigende miljøbevidsthed har medført, at diskussionerne af bæredygtige byer er centreret omkring tæthed og en effektiv infrastruktur. Den dominerende tese er, at fortætning af byområder øger rentabiliteten af bosætning i et samfundsøkonomisk, infrastrukturelt og velfærdsserviceorienteret perspektiv. Landsbrugsjord bliver friholdt for nye udstykninger, mens den kollektive trafik og lokale servicefunktioner understøttes bedre.

Men vi ser og forstår måske aldrig forstadens særlige omgivelseskarakter og kvaliteter, hvis den blot diskuteres i forhold til naturressourcespørgsmål omhandlende kulstofudledning, regnvandsvandhåndtering og energioptimering af bebyggelser? Der spørges med afhandlingen til om filmmediet kan bidrage til at få forskudt det arkitektoniske perspektiv på forstaden fra bebyggelse til landskab og fra rum til omgivelsesoplevelse og tid? Kan filmmediet bidrage til at kvalificere repræsentationen af den åbne by som landskabsarkitektur?

Film supplerer de almindelige arkitektoniske registreringsteknikker med en tids- og lyddimension og mimer en registrering af indtryk og erfaringer gjort af et sansende subjekt i en specifik omgivelse. Derudover tilbyder filmmediet enten en rå eller stærkt bearbejdet repræsentation af denne omgivelse som et levende lydbillede. Film muliggør gengivelsen af en omgivelse som et tidsrum, og den kan fungere som en effektiv virkelighedsnær fremstilling af denne omgivelses mulige kvaliteter.

Filmmediet skal ses som et arkitektonisk redskab og et oplæg til en arkitektonisk praksis, der tager udgangspunkt i det kropslige, subjektets tilstedeværelse og de dertil relaterede kvaliteter i den åbne bys omgivelser. Film kan bidrage til skabelsen af et nyt æstetisk sprog, der vil kvalificere omgivelsernes eventuelle omdannelse. Hvis vi intet meningsfuldt sprog har for den åbne by, kan det i yderste konsekvens medføre, at resultater af interventioner kan blive stik imod intentionerne. Vi skaber ikke fremtidens by ved at anvende fortidens tætte by som vores arkitektoniske ledetråd. Vi skaber ikke fremtidens landskab, hvis vi fastholder de åbne natur- og landbrugslandskaber som udgangspunktet for en landskabelig værdidefinition. Vi bør se på forstaden på dens egne præmisser.



Landskabsbyen som subjektets omgivelsesoplevelse

Jeg anvender i afhandlingen begrebet *landskabsbyen* til at betegne den åbne, horisontale og regionale by, der har himlen som sit loft og omgivelserne som sin primære arkitektur. Landskabsbyen er byen set i en landskabelig optik, hvor udgangspunktet tages i det landskabsarkitektoniske. Det skal forstås som det ikke-bebyggede frem for det bebyggede. Det er et fokus på det omkringværende frem for bygningssarkitekturen og på det-imellem-ting-værende frem for se og forstå tingene, som arkitektoniske objekter, hver for sig.

I en dansk kontekst er landskabsbyen gjort af den forstad, der er bebygget eller anlagt indenfor de omtrent sidste hundrede år og som afspejler samfundets og særligt arkitekturens industrialisering. Oplandet til den tætte, overbefolkede by gøres tilgængeligt for byudvikling gennem sløjfning af tidligere demarkationslinjer og etablering af ny infrastruktur. Sociale boligbyggerier vokser frem i 30'erne, mens private bungalower og villaer allerede er begyndt at sprede sig kraftigt mellem byens indfaldsveje. Statslån, montagebyggeriet og udviklingen af en ny velværdsarkitektur (gjort af større rumlige enheder som hospitaler, skoler, motorveje) gør, at landskabsbyens horisontale vækst eksploderer efter anden verdenskrig.

At flere tætte forstadsbyggerier i dag opfattes som bymæssige – eksempelvis de københavnske brokvarterers karré-bebyggelser – illustrerer efter min opfattelse det uafklarede i nutidens bybegreb. Begrebet *byen* og forestillingen om det bymæssige bliver i daglig tale gerne koblet morfologisk til middelalderbyen, købstadens eller karrebebyggelsers tættere, afgrænsede arkitektur med en tydelig bygningsmasse og pladser og gader. Det sker samtidig med at det egentlige byliv eller hverdagsliv for de fleste danskere vedkommende forgår i forstadsomgivelser. Min baggrund for at lancere begrebet landskabsbyen vil blive yderligere udfoldet i kapitel to.

Omgivelse anvendes i afhandlingen som begreb for den særlige rumlighed, der forekommer at dominere i landskabsbyen. Begrebet er inspireret af den danske omgivelsesteoretiker Ulrik Schmidts Ph.D.-afhandling *Det ambiente - Sansning, mediering, omgivelse* (2010) der udfolder en mere tidsorienteret forståelse af det rumlige samt det rumlige som værende noget omgivende.

Jeg anvender bevidst begrebet omgivelse i et forsøg på at nytænke det rumlige og komme udenom det dominerende rumbegreb indenfor byarkitekturen, der i en dansk kontekst gerne er relateret til en geometrisk og volume-orientet forståelse af rum. Derved reduceres rum til at være et (mellem)rum mellem eller i bygninger med fare for at den sanselige oplevelse ved det rumlige negligeres i dets repræsentation samtidig med, at de mulige rumlige kvaliteter, der er knyttet til opløste planimetriske opløste rumligheder, ikke finder en naturlig repræsentation i dette by- og bygningsarkitektoniske sprog. I min afhandling introduceres omgivelse som begreb for landskabsbyens åbne rum – såsom motorvejsforløb, detailhandelsområder eller parkbebyggelser. Ydermere skal omgivelsen forstås som et rum, der omgiver subjektet over tid. Omgivelsen er, med andre ord, et *tidsrum*, der får karakter gennem subjektets sansninger og tilstedeværelse i tid.

Ambiens er afhandlingens begreb for det længere og sammensatte ord omgivelser-karakter, som beskriver subjektets oplevelse af det omgivende i tid og rum. Schmidt (2010: 246) beskriver *ambiens* som de kropslige uopmærksomme sansninger, som et individ har i oplevelsen af et rum eller et sted. Det er disse uopmærksomme

sansninger af kroppen i en given omgivelse, der bidrager til at skabe omgivelsens ambiens. Med afsæt i Schmidts teoretisering af omgivelsens formtræk vil jeg i denne afhandling udvikle en række begreber, der betegner de særlige egenskaber, der giver omgivelsens dens ambiens og definerer den som en sanselig arkitektur.

Landskabsbyens ambiens er den ambiens, der findes i den åbne landskabelige by. Det er en ambiens, som ikke opleves entydigt som et landskab eller en by af et sansende subjekt. Da omgivelsen allerede repræsenterer det tvetydige, og ses som et udtryk for en både-og situation anvendes begrebet landskabsbyens ambiens til at beskrive, hvordan omgivelsen i den åbne by på én gang opleves bymæssig og landskabelig af et sansende subjekt. Begreberne landskabsbyen og ambiens vil begge blive uddybet i kapitel tre.

Afhandlingens overskrift *Landskabsbyens æstetik* betoner, hvordan udforskningen i afhandlingen peger mod alternativ æstetisk forståelse af de sanselige kvaliteter ved omgivelser som den åbne bys. Hvordan disse omgivelser, oplevet og repræsenteret i tid, bevægelse og lyd, fremviser æstetiske værdier. Gennem afhandlingens opstilling af tre analytiske filmperspektiver kan filmmediet tydeliggøre og konkretisere formtræk og egenskaber ved omgivelsens æstetiske væsen. Landskabsbyens æstetik er en betegnelse for, hvordan omgivelseres æstetiske værdier træder frem i landskabsbyen.

FILMISK KUR MOD LANDSKABSBLINDHED

Væsentlige byteoretiske bidrag som for eksempel amerikanske Colin Rows og Fred Koettters *Collage city* (1978), hollandske Rem Koolhaas' *Atlanta* tekst i *S, M, L, XL* (1993), amerikanske Albert Popes *Ladders* (1996) og tyske Thomas Sieverts' *Zwischenstadt* (1997) peger på det landskabsarkitektoniske som en potentiel vej for at udvikle et andet blik på byen, der kan matche forstaden og dens særlige omgivelseskarakter. Ligeledes har teoriudforskende landskabsarkitekter som amerikanske John Brinckenhoff Jackson i *Discovering the Vernacular Landscape* (1986) og James Corner i *Recovering Landscape* (1999) samt danske Stig L. Andersson i *By og landskab. Virkelighed og handling* (2000) og *Processurbanism* (2010) og ikke mindst Malene Hauxner i bøgerne *Fantasiens have* (1993), *Med himlen som loft* (2003) og *Supernatur* (2011) adresseret nye dimensioner i faget. De har alle, på forskellig vis, omtalt haven, landskabet og det landskabsarkitektoniske som et teoretisk brækjern til at få og fremsætte et nyt blik og forståelse af det bymæssige, herunder en ny forståelse af planlægningens rolle.

Dette landskabsarkitekturens teoretiske potentiale er til dels strandet i en arkitektonisk forslagsvirksomhed på den mindre park-skala eller (mis)brugt til at understøtte en art ”grøn modernisme”. Modernismens universelle, internationale formsprog er

efter min opfattelse blevet erstattet af at skulle være en grøn og bæredygtig arkitekturomgivelse. I by- og landskabsteorien kan denne tendens sættes i forbindelse med det foromtalte begreb *landskabsurbanisme*, der er introduceret på dansk af Ph.D.-erne Rune Christian Bach og Thomas Juel Clemmensen som *Landskabstilgangen* (2004). Denne landskabsurbane tilgang ikke er entydigt defineret af landskabsarkitekter. Snarere er det arkitekter, der henter inspiration i landskabsfaget for en ny begrebslig repræsentation af den åbne bys omgivelser.

Landskabsurbanisme og det sanselige

Den landskabsurbane tilgang havde sit udspring på University of Pennsylvania i sidste halvdel af 80'erne og en *Landscape Urbanism* konference afholdt i 1997 (se Corner red. 1999). Den australske landskabsarkitekt Richard Weller (2006:79) har siden påpeget, at landskabsarkitekturen er blevet svækket af (byplan)arkitekternes simplificering af det landskabelige felt. Han finder, at landskabsarkitekturen mangler at få sin egen modernisme, fri for en romantiserende naturnær æstetik. Problemet er, at landskabsbegrebet slides som en metafor for den komplekse by og som en overskrift for "naturnære" eller "bæredygtige" forslag. Landskabsarkitekturen reduceres til at være en særlig organisk og formfri arkitektur, samtidig med at fagets kunsthistorie og dets sanselige, monumentale og tidsrelaterede dimensioner nedtones.

Jeg finder, at det sanselige kan være et udgangspunkt for en landskabsarkitektonisk tilbageerobring af landskabsfaget, der kan genindsætte en bredere historisk forståelse af "det landskabelige" og udfolde de mere poetiske dimensioner ved det landskabsarkitektoniske felt. Med brugen af begrebet det sanselige ønsker jeg at fremhæve, hvordan vi konstituerer omgivelsernes æstetiske kvaliteter ved hjælp af kroppens sanser. De sanser, som vi anvender i vores dagligdags registrering af omgivelserne - såsom synet, høresansen og lugtesansen - har efter min mening betydning for vores forståelse af disse omgivelser, og måske mere end vi erkender arkitektonisk i vores almindelige praktisering og registrering af omgivelser - som i plan, snit, model eller fotocollage.

Som Hauxner (2011:233) skriver, startede landskabsurbanismen som et modsvar til efterkrigstidens modernisme, der havde svært ved at favne det uventede og foranderlige. Måske en metodisk operationalisering af det sanselige, kunne gøre den landskabsurbane tænkemåde til mere end blot en grøn trend indenfor tidens arkitektur og byplanlægning? Jeg vil i afhandlingen anvende det *landskabsarkitektoniske* som et begreb for en tilgang, der tager et sanseorienteret afsæt i omgivelserne, mens *landskabsarkitektur* anvendes som et overordnet begreb for et flertal af omgivelser. De er tilsammen en sanselig, levende og tidsrumlig svær afgrænselig, åben arkitektur.

Ifølge Weller (2006:75) er landskabsarkitekturens uudtalte potentiale netop dens



evne til at forsoner og forbinde moderniteten med stedet. At se det arkitektoniske som et landskab hjælper til at se nye kvaliteter i omgivelser i både et historisk, kunstnerisk og kontekstuel perspektiv. Forhåbningerne til landskabsbegrebet og landskabsarkitekturen har måske ikke medført det nødvendige teoretiske mod, blandt landskabsarkitekterne selv, til at gøre op med de erkendelsesmæssige forudsætninger, - med ontologien og måden hvorpå vi opfatter byen som arkitektur. Der eksisterer en diskrepans mellem den måde, vi som sansende subjekter tilegner os omgivelser over tid og den måde, vi ser og repræsenterer omgivelserne, som rum gjort af en geometri.

Den svejtsiske landskabsarkitekt og professor Christophe Girot (2010:29) betegner denne diskrepans imellem det oplevede og forforståelsen af tidsrumlige omgivelser som landskabsblindhed. Det er hans betegnelse for, hvorledes både arkitekter, landskabsarkitekter og byplanlæggere har svært ved at se kvaliteter i forstadslandskabet på grund af historiske og dogmatiske, både etiske og æstetiske forforståelser af hvad den gode by og et smukt landskab er. Vi ser dermed ikke landskabet. Vi savner mere, end vi ser. Vi ser ikke det smukke i landskabsbyen, hvis vi kigger efter en hierarkisk orden, en arkitektonisk sammenhæng eller byrum mellem bygninger, da den åbne by er væsensforskellig fra det billede af byen, der er blevet overgivet os i læren om den gode, tætte by.

Filmmediet som vej til ny erkendelse og repræsentation

Gennem inddragelse af nyere æstetisk teori omkring oplevelsen af omgivelser belyser afhandlingen filmmediet som en vej til både erkendelse og repræsentation af kvaliteter i en rumlig oplevelse. Et filmisk visuelt blik er at genfinde hos flere byarkitektoniske forfatteres publikationer i det tyvende århundrede, såsom i arkitekterne Kevin Lynchs *The Image of the City* (1960), Gordon Cullens *The Concise Townscape* (1961/1968) og Robert Venturi, Steven Izenour og Denise Scott Browns *Learning from Las Vegas* (1972/1977). På trods af potentialet som redskab til erkendelse af det bymæssige, har filmmediet hovedsageligt spillet en sekundær rolle indenfor byteorien.

Samtidig kan det konstateres, at instruktører som franske Jean-Luc Godard og danske Jørgen Leth har arbejdet filmisk med at udfolde relationerne mellem filmmediet og oplevelsen af en by- og landskabsomgivelse. Sidst og ikke mindst synes dette filmiske blik på omgivelserne ikke langt fra det blik for og udvikling af rumlige oplevelser og oplevelsesforløb, som har været et omdrejningspunkt for landskabsarkitekters arbejde op igennem havekunstens historie. De mulige relationer mellem havearkitektur og moderne bevægelsesformer er bl.a. blevet beskrevet af den amerikanske landskabsarkitekturhistoriker John Dixon Hunt i *The Afterlife of Gardens* (2004).

Derfor er snitfladerne mellem film, landskab og by på ingen måde ubekendt for nyere landskabsarkitektonisk forskning. Gennem det sidste årti har Girot og hans gruppe af landskabsarkitekter og filmfolk på ETH Zürich udforsket filmmediets praktiske potentiale som repræsentationsmedie af en landskabelig og filmisk forståelse af kvaliteter i nutidens byrum. Flere af disse svejtsiske filmstudier undersøger arkitektoniske omgivelser, der - på nær alpelandets mere dramatiske topografi - ikke er væsensforskellige fra de danske omgivelser.

Flere internationale antologier har i 00'erne advokeret for et landskabsarkitektonisk og dynamisk perspektiv på omgivelser (se Waldheim 2001, Spellmann et. al. 2003,



Giro et. al 2012, Körner et. al. 2012), som bidrag til en alternativ udfoldning af et landskabsurbant eller landskabsarkitektonisk afsæt. Jeg håber med afhandlingen at kunne bidrage til den igangværende internationale udforskning af det filmiske som et af landskabsarkitekturens potentialer. Ind til videre er filmmediet kun belyst i begrænset omfang i forhold til den by- og landskabsteoretiske diskussion i Danmark. Opsummeret søger jeg at udfordre landskabsblindheden med det selvsamme medie, der har bidraget signifikant til udviklingen af den visuelle kulturs repræsentation op igennem det tyvende århundrede. Imidlertid er film og forstad er ikke nødvendigvis direkte forbundne. Filmmediet repræsenterer dimensioner som bevægelse, tid og



lyd, som synes fraværende i repræsentationer af det arkitektoniske i plan, snit eller perspektiv. Film fremmer et alternativt udviklingsblik, der via filmiske repræsentationer af kroppens muligvis uopmærksomme sansninger, kommer tættere på at beskrive ambiens – omgivelsernes karakter.

FORSKNINGSSPØRGSMÅLET

Min tese er, at der eksisterer en form for forbindelse mellem filmisk repræsentation

og den måde, hvormed et sansende eller sensorisk subjekt tilegner sig omgivelser som den åbne landskabelige by på. Der spørges:

- *Kan et sensorisk perspektiv beskrive forstadens særlige karakter?*

Et filmisk perspektiv på forstadens omgivelser

Min undersøgelse er udviklet omkring to hovedspørgsmål, der adresserer henholdsvis metodiske og teoretiske aspekter ved at lancere et nyt filmisk blik på og en ny begrebsliggørelse af genstandsfeltet forstaden:

- Hvordan konstitueres landskabsbyen som en omgivelse gennem tid, bevægelse, krop og lyd?
- Hvordan kan landskabsbyens omgivelseskarakter indfanges og begrebsliggøres ved hjælp af en filmisk metode?

Det rejser en række spørgsmål, der besvares i afhandlingens kapitel to til syv. Hvert af disse seks spørgsmål er listet nedenfor som introduktion til en kort læsevejledning. Kapitel syv er afhandlingens diskussion af forskningsspørgsmålet, der leder op til konklusionen, der afslutter samme kapitel. Her svares der på, hvordan tre filmmetodiske perspektiver kan bidrage til at kvalificere og begrebsliggøre landskabsbyens æstetik. Kapitel otte er en kort perspektivering af konklusionen. De førnævnte spørgsmål i kapitlerne er som følger:

2. Med hvilken inspiration, metode og videnskabsteoretiske position spørges der til sammenhænge mellem film, den åbne by og en landskabelig omgivelseskarakter?
3. Hvordan kan landskabsby, omgivelse og ambiens begrebsliggøres i forhold til eksisterende by- og landskabsteori?
4. Hvordan peger eksisterende by- og landskabslitteratur mod det filmiske perspektiv som noget, der kan afspejle et subjekts omgivelsesoplevelser?
5. Hvordan illustrerer seks udvalgte film, hvorledes tre filmmetodiske perspektiver indfanger og repræsenterer, hvordan en omgivelseskarakter er knyttet til det tidslige, det bevægelige og det kropslige?
6. Hvordan kan omgivelsens formtræk og ambiente egenskaber begrebsliggøres ved hjælp af de seks udvalgte film?
7. Hvilke særlige forståelsesmæssige erkendelser kommer der af at se med en sensorisk optik, omgivelsesorienterede begreber og filmmetodiske perspektiver på den åbne by?

Afhandlingens struktur og fremgangsmåde

Efter nærværende introduktionskapitel vil kapitel to belyse afhandlingens fænom-

enologiske og filmiske metode i et videnskabsteoretisk lys. Herefter præsenterer kapitel tre begreberne landskabsby, omgivelse, ambiens samt fem formtræk ved omgivelsen inspireret af Schmidt (2010). Ydermere sættes begreberne i teoretisk kontekst. Kapitel fire anskueliggør filmiske træk ved by- og landskabsudforskningen. De tværgående studier af by- og landskabslitteraturen og en række dokumentar- og kunstfilm peger på forskellige filmiske fællestræk, der beskriver et potentiale ved filmmediet i forhold til at registrere, repræsentere og kommunikere oplevelser af omgivelser.

I kapitel fem belyses seks korte og mellemlange film indenfor kunst- og dokumentarfilmgenren i en filmmetodisk ramme inspireret af Girot (se 2010:25-27). Filmene grupperes i grupper af to, så de tilsammen afspejler tre forskellige måder at gå til optagelsen og gengivelsen af en omgivelse på. De defineres i afhandlingen som *tidsperspektiv*, *bevægelsesperspektiv*, og *dobbeltperspektiv*. Perspektiverne betoner hver især særlige dele af oplevelsen af omgivelsen; henholdsvis sansninger gjort i tid, i forløb og gennem kroppens tilstedeværelse. De seks film er vedlagt afhandlingen på dvd, mens et kort referat af hver film findes i appendix.

I kapitel seks udfolder jeg, hvorledes de fem formtræk for omgivelsen viser sig i filmene, og hvordan film kan anvendes til at beskrive omgivelser som ustabile, gentagende, figurløse, graduerende og transparente. Med afsæt i min udlægning af Schmidts formtræk og ved hjælp af de udvalgte film og Godards pilot(film) *Lettre à Freddy Buache* fra 1982 formulerer jeg en første begrebsmæssig definition af omgivelsens ambiente egenskaber: Hvordan landskabsbyens æstetik er knyttet til oplevelsen af *ustabile øjeblikke*, *gentagne sekvenser*, *dramatisk banalitet*, *diffus kiming* og en *genstandsløs essens*.

Med udgangspunkt i egne filmeksperimenter føres der i kapitel syv en diskussion af, hvordan projektets afsæt og analyse kan bidrage med ny viden om filmmediet og den åbne by. Kapitlet leder til afhandlingens konklusion om filmmediet er det alternative udforskningsredskab, der kan være med til at udvikle et nyt sensorisk, tidsrumligt og æstetisk sprog for landskabsbyens iboende kvaliteter. Kapitel otte er en kort perspektivering af afhandlingens konklusion.

Omgivelsen som et forløb i tid og rum, *Landskabselement 2011*



Stillbillede fra *Sanselig storbed*, 2012





Videnskabsteoretisk ståsted

Fænomenologi samt Deleuzes tidsrumlige erkendelsesfilosofi.

Teoretisk ramme

Ulrik Schmidts teori om omgivelsen og dens formtræk beskrevet i Ph.D.-afhandlingen *Det Ambiente - Sansning, mediering, omgivelse* (2010).

Metodisk afsæt

Christophe Girots fire filmiske blikke fra *Landscapevideo* (2010), der er omdefineret til tre filmperspektiver: *tidsperspektiv*, *bevægelsesperspektiv* og *dobbeltperspektiv*.

Empiri

6 eksperimenterende og/eller dokumentaristiske film udvalgt som eksempler på Ph.D.-afhandlingens tre filmperspektiver:

Tidsperspektiv

Jørgen Leth: *66 Scener fra Amerika* (1981)

James Bening: *Los* (2004)

Bevægelsesperspektiv

Claude Lelouch: *C'était un Rendez-vous* (1976)

Mikael Kristersson: *Ljusår* (2008)

Dobbeltperspektiv

BBC Dokumentar: *Reyner Banham Loves Los Angeles* (1972)

Studio Chemetoff / Elephant: *Situations Construites* (2010)

2 FILM OG FÆNOMENOLOGI

UNDERSØGELSENS METODE

Afhandlingens undersøgelse tager teoretisk og metodisk afsæt i tematiske snitflader mellem genstandsfeltet forstaden, en teori om omgivelseskarakter, en landskabsarkitektonisk tilgang og et filmisk blik. Dette kapitel vil introducere til min metode, dens fænomenologiske og videnskabsteoretiske position samt dens metodiske inspirationskilder.

Metodisk, teoretisk og filmisk inspiration

Min undersøgelse tager sit afsæt i de videnskabelige og kunstneriske felter, der beskriver forstaden som en byomgivelse repræsenteret ved byteoretikerne Pope og Sieverts, omgivelser som en filmisk oplevelse som set hos Godard og Schmidt, byoplevelsen som en landskabelig omgivelse illustreret ved Jackson, Koolhaas, Corner og Girot og ikke mindst det landskabelige som en filmisk sansning, som det opleves i den svenske filmskaber Michel Kristerssons og amerikanske James Benningss filmværker.

Samtidig skal projektets undersøgelse ses i sammenhæng med en række nyligt udarbejdede Ph.D.-afhandlinger (se Bjørn 2008, Jacobsen 2008, Meldgaard 2009, Schmidt 2010, Munck Petersen 2010, Truniger 2012), der alle deler en mere eller mindre udtalt interesse i det filmiske blik som en alternativ indgangsvinkel til at erkende og forstå omgivelser. Disse analyser peger stort set alle mod kompleksiteten, det tidlige og subjektets erfaring som substantielle elementer af formulering af nye erkendelser og forståelser af byens og landskabets arkitektur. Derudover afspejler afhandlingerne tværgående bestræbelser i deres udforskning af byteori, byens repræsentation, erkendelse, urban kompleksitet, landskabsarkitektur og sanselighed. Flere af afhandlingerne refererer til den franske filosof Gilles Deleuze tænking om rum og tid.

Deleuzes alternative tidsorienterede blik på arkitekturens rum gør op med en entydigt, objektiv, lineær og geometrisk forståelse af arkitektur. Deleuze har i de to bøger *Cinema 1: l'image-mouvement* (1983) og *Cinéma 2: l'image-temps* (1985) begrebsliggjort bevægelse og tid som to særlige filmiske anliggende. Ufuldkomment præsenteret skal det ene *l'Image-Mouvement* - bevægelsesbilledet – opfattes som en syntese af handlingsmekanismer og sammenhænge over tid, mens *l'Image-temps* - tidsbilledet – skal ses som en helhed og et direkte billede af virkeligheden, der fremkommer, når en bevægelses eller bevægelsesbilledet fraviger fra at skabe kontinuerlige relationer. Tiden er indirekte repræsenteret i bevægelsesbilledet, der viser tiden gennem en synteserende og fremadskridende bevægelse. Hvorfor film som et medie måske kan bidrage til beskrivelsen af betydningen af det tidlige og bevægelsen for skabelsen af omgivelsesmæssige relationer i rum.

Deleuzes tidsrumlige blik er udførligt udfoldet af Schmidt i *Det ambiente - Sansning, mediering, Omgivelse* (2010) og af den danske instruktør, arkitekt og Ph.D. Morten Meldgaard i afhandlingen *Blikkets konstruktion* (2009). Jeg har valgt at fokusere på at operationalisere et praktisk-orienteret filmmetodisk perspektiv frem for at udrede Deleuzes teoretiske erkendelsesmæssige position. For en uddybning af Deleuzes tankesæt i en rumlig teoretisk kontekst henviser jeg derfor til Ph.D.-afhandlingerne af Jacobsen (2008), Meldgaard (2009), Schmidt (2010) og svenske Frederik Nilssons doktorafhandling *Konstnerandet av verkligheter, Gilles Deleuze, tänkande och arkitektur* (2002) samt til mere generelle introduktioner som Bouges *Deleuze on Cinema* (2003), Marratis *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy* (2008) og den af Martin-Jones og Browns redigerede *Deleuze and film* (2012).

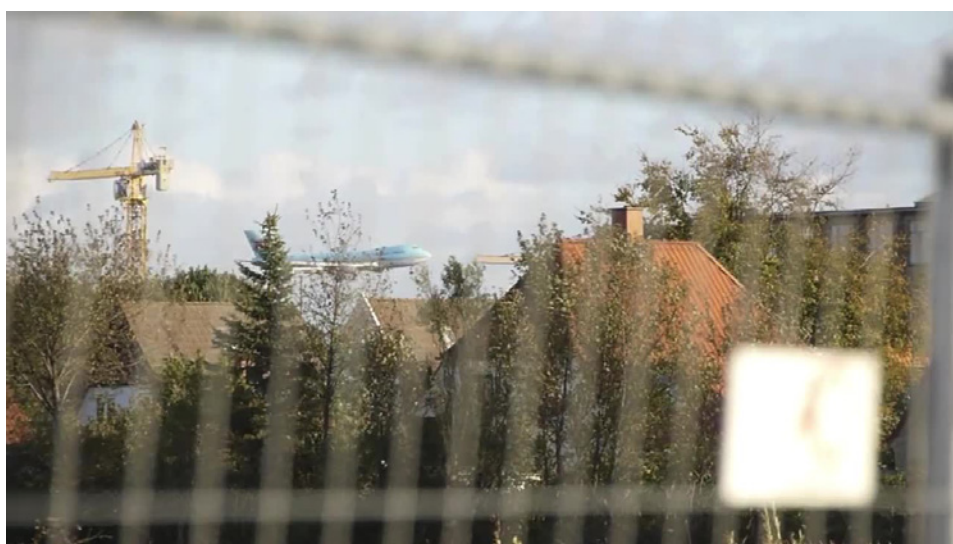
Endvidere kan andre europæiske afhandlinger og disputatser understøtte min antagelse om eksistensen af en væsentlig forbindelse mellem det landskabelige og en filmisk repræsentation (se Kamvasinou (2004), Pellitero (2007), Stierli (2010) og Wolf (2011)). Filmmediets evne til at beskrive denne sanselige kompleksitet i praksis optræder dog ikke fuldt belyst, ligesom mediet kun synes anvendt i en begrænset præsentationsform indenfor den nutidige arkitektonisk designpraksis. Jeg har fravalgt at udfolde de kognitive dimensioner knyttet til filmmediet og omgivelserkendelser for i stedet at eksperimentere med brugen af filmkameraet i en landskabsarkitektonisk optik.

Pionerstrategier indenfor by- og landskabsrepræsentation

Min afhandling afspejler både metodiske og teoretiske bestræbelser på at videreudvikle pionerstrategier i forhold til by- og landskabsrepræsentation, som det er blevet adresseret fænomenologisk af den amerikanske landart kunstner Robert Smithson i photoessayet *Monuments of Passaic* (1967), byteoretisk af den engelske arkitekturteoretiker Reyner Banham i bogen *Los Angeles The architecture of four ecologies* (1971) og filmmæssigt i den førnævnte kortfilm af Jean-Luc Godard *Lettre à Freddy Buache* (1982).

Fænomenologisk og arkitekturteoretisk er undersøgelsen inspireret af Venturi, Brown og Izenours erklæring i *Learning from Las Vegas* (1972:3) om et muligt revolutionært potentiale i observationen af det eksisterende. Det forstås i denne forbindelse som hverdagslivets landskaber. Denne erklæring om det eksisterende kan ses som en forløber for arkitekturteoretiken Andre Corbozs *Looking for a city in America: Down these mean streets a man must go* (1992) og ikke mindst Koolhaas' og Girotts arbejder med at tilnærme sig den eksisterende verden, som den er. Deres grundlæggende fænomenologiske udgangspunkt fordrer, at den genstand eller det fænomen, der optræder for en, må studeres i tråd med ens oplevelse af denne i bestræbelsen på at beskrive og bestemme dens natur.

Det store forstærker det nære i omgivelsen *Sanselig storhed* 2012



Inspireret af en muligvis overset tradition indenfor bymæssig erkendelsesteori opfattes filmkameraet i Ph.D.-afhandlingen som et alternativt fænomenologisk værktøj. Filmhistorien viser allerede flere pionerarbejder indenfor portrætter af det bymæssige såsom instruktørerne Walter Ruttmanns *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (1927) eller Dziga Vertovs *The man with a movie camera* (1929). Den svejtsiske arkitekt Le Corbusier og den ungarske maler, fotograf og Bauhaus-tilknyttede László Moholy-Nagy anvendte tidligt film som en reference i deres arkitektoniske praksis.

Udvikling af filmisk analyseramme og nye begreber

Ph.D.-afhandlingen opstiller tre analytiske filmperspektiver som en redskabsmæssig ramme med henblik på at undersøge, hvad filmmediet kan sige om ambiens. Disse perspektiver er inspireret af Girots (2010: 25-27) korte præsentation af fire filmiske blikke på omgivelser. I Ph.D.-afhandlingen omdefineres disse til tre filmmetodiske perspektiver for at tydeliggøre og kvalificere filmmediets redskabsmæssige værdi i forhold til at kunne udforske og repræsentere ambiens.

Undervejs i undersøgelsen er de tre filmperspektiver blevet yderligere tydeliggjort i møder med forskellige filminstruktørers tilgange - såsom Godard, Leth, Benning eller Kristersson - der på hver deres måde har arbejdet med at repræsentere omgivelseres karakterer i film. Der er blevet identificeret og udvalgt seks film som Ph.D.-afhandlingens empiriske grundmateriale. De seks film er blevet anvendt til at både eksemplificere og belyse styrker og svagheder ved de tre filmmetodiske perspektiver.

Der er blevet valgt to film til hvert perspektiv, så det metodisk er muligt at belyse og diskutere perspektiverne ud fra mere end et enkelt- og enestående filmværk. Samtidig muliggør to film en komplementerende belysning af filmperspektiverne. Det har ikke entydigt været den filmede omgivelse eller filmenes kulturelle kontekst, der har defineret det endelige filmvalg. I stedet er filmene blevet valgt og sat sammen ud fra, hvordan de på simpel vis og i en kombination kunne tydeliggøre forskellige værdier ved det specifikke filmmetodiske perspektiv. En ”ældre” film og en ”nyere” film er bevidst grupperet under hvert af de filmmetodiske perspektiver.

Datamaterialet afspejler både den nye bølge i fransk film fra 1950'erne samt en amerikansk og en nordisk filmavantgarde fra 1970'erne og frem, der er lokaliseret i feltet mellem dokumentarfilm og poetiske, kunstneriske filmiske udsagn. På trods af deres produktionsmæssige, kontekstuelle forskellighed har selve optagelsesmetoderne og særligt filmkameraets indstilling – dannet afsæt for en videre udforskning af Girots skitserede filmiske blikke. De tre filmperspektiver tydeliggør på hver deres måde, hvordan film kan anvendes til at indfange og vise, hvordan måske uopmærksomme sansninger har konstituerende egenskaber for subjektets oplevelse af omgivelse som en tidsrumlig arkitektur.

Schmidts omgivelsesteori anvendes til at udvikle fem begreber, der kan beskrive disse egenskaber ved omgivelsen. Først defineres og siden belyses de fem formtræk gennem de seks udvalgte film. Omgivelsens ambiens synliggøres og diskuteres således via de seks film. Jeg fylder derigennem min forståelse af Schmidts fem begreber for omgivelsens formtræk med mening. Den påbegyndte begrebsdannelse og –eksemplificering videreudvikles med inspiration fra Godards eksperimentielle pilotfilm, som specifikt udforsker det bymæssige som en særlig filmisk omgivelse. Dette leder til min definition og karakteristik af det, der skaber ambiens i fem

udvidede begreber: *Ustabile øjeblikke, gentagne sekvenser, dramatiske banalitet, diffus kimning* og *genstandslos essens* beskriver subjektets oplevelse af omgivelsens egenskaber og mulige æstetiske kvaliteter.

Egne filmeksperimenter anvendes som afsæt for afhandlingens diskussion og konklusion af, hvordan den filmmetodiske analyseramme udfordrer og bidrager til en arkitektonisk registreringspraksis. Eksperimenterne er inspireret af brugen af filmmediet i landskabsarkitekturundervisningen på ETH Zurich, af BBC dokumentaren *Reynier Banham Loves Los Angeles* (1972) samt den franske arkitekt Alexander Chemetoffs bestræbelser på i *Visits* (2009) via de optagede interviews, at vise filmmediets potentialer til at beskrive det bymæssige og menneskets kropslige dialog i (og med) disse omgivelser. Jeg anvender bevidst filmen som et repræsentations- og kommunikationsmedie, da betydninger af forløb, tid, lyd og bevægelse tydeliggøres i dette medie som både væsentlige og værdimæssigt konstituerende for oplevelsen af arkitektoniske fænomener.

Filmeksperimenterne kan opleves parallelt på internettet ved at skrive filmenes angivne ”adresser” ind i en browser. Filmeksperimenter er repræsenteret i afhandlingens billedside, hvor hvert kapitel illustreres med *stills* fra hvert filmeksperiment. Bortset fra kapitel syv relateres kapitlernes indhold ikke direkte til filmillustrationerne. Blot afspejler rækkefølgen af de valgte film i grove træk den kronologi, hvormed de er blevet til. Billedsiden er således en begrænset, løbende repræsentation af afhandlingens begreber for og diskussion af de mulige relationer mellem film og ambiens.

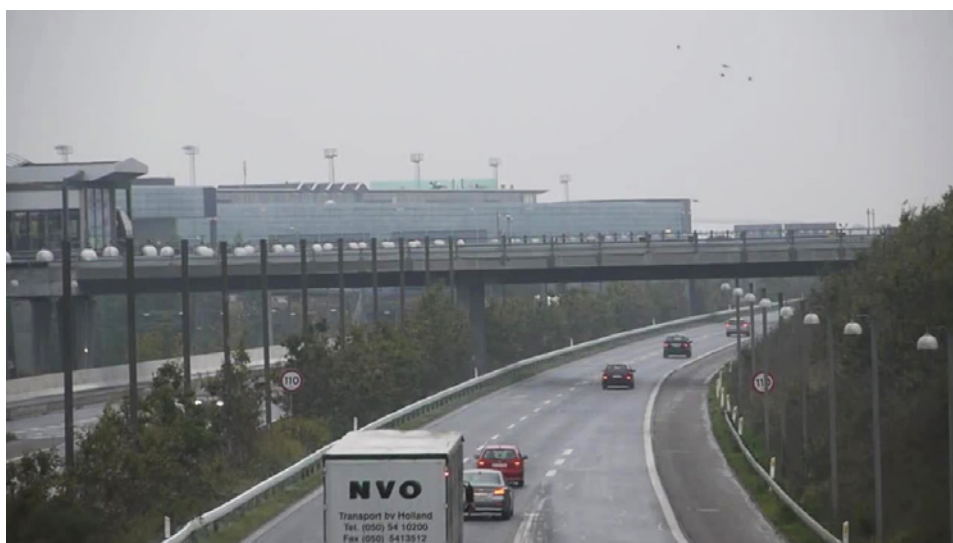
De fem egenskaber og de tre filmperspektiver belyses således i en dialog med erfaringerne fra filmeksperimenterne, ligesom det diskuteres, hvordan sådanne filmiske perspektiver kan definere en rød tråd i by- og landskabsteorien i forhold til, hvordan en omgivelses ambiens erkendes.

VIDENSKABSTEORI OG FÆNOMENOLOGI

Fænomenologi er en videnskabsteoretisk og filosofisk position, der søger at beskrive og kortlægge, hvordan virkelighedens fænomener får tillagt et meningsindhold gennem den konkrete, kropslige og sanselige erfaring. Fænomenologi har sit udgangspunkt i den tyske filosof Edmund Husserl, der i slutningen af 1800-tallet under parolen ’til sagen selv’ taler for en analyse af erfaringen, som den melder sig for den menneskelige bevidsthed.

Min afhandling er relateret til fænomenologien ved at dele dens interesse for beskrivelsen af erfaring og meningsdannelse i forbindelse med oplevelsen af fænomener. Landskabsbyen og omgivelsen søges i afhandlingen studeret som fænomener, der savner en større erkendelsesmæssig belysning og forståelse, da eksisterende ontologier, som gerne er udviklet over den tætte bys arkitektur, ikke

Bilers bevægelser skaber sekventielle gentagelser *Sanselig storbed, 2012*



forekommer at rumme et kvalitativt arkitektonisk sprog for dem. Filmkameraet er afhandlingens ”fænomenologiske redskab”. Det kan simulere udvalgte dele af den subjektive sansning og derved forsøgsvis supplere en traditionel arkitektonisk registrering. Samtidig kan mediet via dets kombinerede billed-, tids- og lyddokumentation bidrage til at tydeliggøre, hvordan omgivelser erfares som komplekse størrelser, og hvordan kompleksiteten konstituerer deres meningsindhold.

Krop og musik

Fænomenologiens fokus er lidt at sammenligne med jazzmusik, da begge genrer

forsøger at indfange meningen med verden gennem det bevidste udtryk af en enhed mellem menneske og verden:

En fænomenologisk metode er derfor i et spændingsfelt mellem en eksistensfilosofi og en hermeneutisk fortolkning af menneskets livsverden. Den kan bruges til at beskrive det landskabelige nærvær, som et subjekt oplever, hvis det antages, at subjektet tilegner sig omgivelsen på samme måde som rytmisk musik.

I et meget radikaliseret fænomenologisk perspektiv kan det hævdes, at subjektet er centrum for verden, fordi verden er, som den melder sig i bevidsthedens umiddelbare erfaringer. Fænomenologien er derved et opgør med den positivistiske videnskabstradition, der ud fra empirisk induktion ønsker at forklare fænomener og ophæve dem til universelle kausale lovmæssigheder. Fænomenologien er en problematisering af en “matematisering”, “objektivering” eller “generalisering” af den konkrete erfaring. Fænomenologer afviser den franske filosof og matematiker René Descartes skel mellem subjekt og objekt, og ser det som en fejltagelse at gøre den menneskelige livsverden til rene genstande og objekter. Da det får os at glemme vores oprindelige og kropslige tilhørsforhold til omverden (Husserl 1931/1993).

Ph.D.-afhandlingen udtrykker min interesse i filmmediets evne til indfange og beskrive virkelighedens fænomener for derigennem at komme tættere på subjektets sanserfaringer – og hvordan man kan forstå erfaringernes betydninger for dannelsen af kollektive erfaringer af omgivelser. På samme måde som Husserl talte imod de objektive videnskabers inddeling i mål og vægt, taler jeg med denne afhandling for andre opgørelser af omgivelser end i arealer, zoner og bebyggelser eller i kvadrat- og kubikmeter.

Den franske filosof Maurice Merleau-Ponty har beskrevet, hvordan kroppens sansning af verden er central i dannelsen af verdens mening (Merleau-Ponty 1945/2012). Dette fokus på kroppen(s sansninger) har indirekte dannet udgangspunkt for en krads og fortsat kritik af modernismens byplanlægning og –omgivelser. Det er eksemplificeret i amerikansk-canadiske Jane Jacobs *The Death and Life of Great American Cities* (1961), danske Jan Gehls *Livet mellem husene* (1971) og franske Michel de Certeau *The Practice of Everyday Life* (1984), der alle læser den bymæssige omgivelse ud fra kroppens sansninger, den subjektive oplevelse og hverdagslivets bevægelser. Det skal forstås som fænomenologiske og erkendelsesteoretiske meningsdannende alternativer til byplanlægningens helikopterperspektiv i masterplaner og disses abstrakte zoner af helheden.

Forforståelse, begrebsliggørelse og film

Husserls arbejde problematiserer, blandt andet, en empirisk og behavioristisk psykologi eller objektiverende systemtænkning, der ser fænomener som rene funk-

tioner af biologisk eller social adfærd. Istedet må de ontologiske forudsætninger for selve meningsdannelsen belyse det, der ligger før selve erfaringen. Hvordan det subjektive altid bliver påvirket af andre mennesker, eller hvordan subjektets socialitet eller sociale relationer har indflydelse på erfaringsgrundlaget. Fænomenologien adresserer derved ontologiske implikationer ved vores erkendelse af verdens fænomener, da den *for*forståelse vi har om verden – gennem vores sociale kontekst – påvirker vores blik på, hvordan vi skaber mening i og forstår den verden, der fremtræder for os.

Inspireret af Husserls begreb om en livsverden, der skulle beskrive en *horisont* i tid og rum - hvor tingene viser sig i deres konkrete menings- og erfaringsssammenhæng - har den tyske tænker Martin Heidegger i *Væren og tid* (1927/2007) med begrebet *tilværen* argumenteret for at elementer som tidslighed, medværen, bekymret omgang og forståelse er forudsætninger for den menneskelige erkendelse (Rendtorff 2009:281-283). Heidegger foretager herigennem en hermeneutisk drejning af fænomenologien, hvorved det fremhæves, at verden aldrig kan erfares og opleves uden fortolkning, og at mennesket altid lever i en meningssammenhæng, der fortolkes ud fra dets livstydning, projekter og gøremål i verden. Heidegger tydeliggør, at der eksisterer et hermeneutisk forhold mellem det oplevede og den, der oplever det, eller mellem det, der skal forstås, og den som ønsker at forstå.

Heideggers idé om eksistensen af en ”for-struktur i tilværen” understreges af den tyske filosof Hans-Georg Gadamer i *Sandhed og Metode* (1960). Gadamers begreb om en for-forståelse beskriver, hvordan forståelsen af ethvert fænomen har udgangspunkt i en tidligere forståelse (Kjørup 2008II:75-76). At forstå en omgivelse eller at forstå en fortid er en måde at lade omgivelsen eller fortiden virke ind på en selv. Forforståelsen skaber ens fordomme. Som Gadamer skriver, er horisonten den, som vi vandrer ind i, og som vandrer afsted sammen med os (Gadamer 1960/2004: 288). Afhandlingens søger at tage konsekvensen af dette, ved at lægge op til et filmisk opgør med eksisterende forforståelser indenfor by- og landskabsfaget – de teoretiske fordomme om verden.

Hvis vi vil gøre os forhåbninger om at se en ny mening i vores omgivelser, må vores eksisterende blikke, begreber og repræsentationsmåder udfordres. Deleuze (1990/2006:150-152) har beskrevet det som en af filosofiens fornemste opgaver at udvikle nye begreber, for at få discipliner til at bevæge sig. Inspireret af de fænomenologiske diskussioner har jeg fundet det nødvendig af forsøge at frigøre mig fra dominerende rumlige begrebsliggørelser og by- og landskabsteoretiske diskurser. Derfor præsenterer, anvender og udvikler jeg nye begreber som landskabsby, omgivelse og ambiens med henblik på at undgå, at eksisterende ontologiske forståelser fastlåser måden, hvormed erfaringen af en mulig landskabsarkitektonisk virkelighed - som den åbne by - bliver struktureret.



Husserl pegede allerede i hans forelæsninger i 1907 på eksistensen af en mulig forbindelse mellem en biografsgængers filmoplevelse og blikket fra bilen på bylandskabet (Stierli 2010:150). Filmkameraet er et muligt fænomenologisk redskab, der kan tydeliggøre dette ved en omgivelse, som den tyske filosof Walter Benjamin har beskrevet som en del af det optisk ubevidste, - det vil sige de aspekter ved fænomener, som måske fortrænges eller marginaliseres ved det blotte øjes syn (se Benjamin 1936/1994). Filmen er med til at tydeliggøre betydningen af en tidslighed, som netop Heidegger fandt konstituerende for en erfaring i hans begrebsliggørelse af tilvær(els)en.

Den horisontale bevægelses monotoni og variation *Sanselig storhed, 2012*



Fænomenologien er baseret på en åben og fordomsfri indstilling til analysegenstanden. Denne spejles i et filmkamas optagelse, hvor kameraets perspektiv kan indfange en oplevelse eller hændelsesforløb indenfor en given ramme og tidsrum. Filmkameraet er med til at begrænse en reduktion i virkelighedens oplevede kompleksitet ved at registrere både den tidslige og den audiotive dimension i oplevelsen ved et givet visuelt perspektiv. Omvendt er filmkameraet i høj grad manipulerende, da kameraets indstilling er kompensatorisk bestemt af filmfotografen, og idet filmkameraet udelader andre sensoriske dimensioner ved den kropslige erfaring såsom lugt- og følesansen.

Landskabsbyens æstetik

Jeg anvender i afhandlingen film, som et simili til at mime et subjekts oplevelse med henblik på at komme tætte på at beskrive oplevelsen af en omgivelse i tid og lyd mere komplet. Den filmiske repræsentation kan æstetisere en omgivelse ved at vise den som en mere eller mindre tilsigtet arkitektonisk æstetisk komposition. Overskriften *Landskabsbyens æstetik* peger mod det æstetiske potentiale, der er i den filmiske repræsentation af omgivelser: Hvordan vi med hjælp af filmmediet kan få øje på og (an)erkende omgivelser som forstadens mulige æstetiske kvaliteter – hvis denne forstås som en landskabsby.

Æstetik er den del af filosofien, der vedrører det skønne og det erfaringsområde, der knytter sig til relaterede fænomener (Danmarks Nationalleksikon 2001:502). Æstetik bliver etableret som særlig filosofisk disciplin med tyske Alexander Gottlieb Baumgartens disputas *Aesthetica* (1750) og manifesteret med tyske Immanuel Kants *Kritik der Urtheilskraft* (1790). Det er en anerkendelse af et nyt erfaringsområde, der beskriver sensibiliteten ved tingenes individuelle fremtræden samt de domme, som vi individuelt fælder over dem. Almindeligvis knyttes *det æstetiske* til den måde vi som sansende subjekter glædes over, hvordan fænomener fremtræder for os i vores omverden – såsom deres former, farver og sanselighed.

Hvor kunst har været opfattet som noget, der har eksisteret i kontrast til hverdagslivet eller af en mere intensiv, æstetisk udformet og betydningsfuld karakter, er det ikke længere muligt at trække en tydelig grænse for æstetikens genstandsområde (Danmarks Nationalleksikon 2001:502). Kunstværket er ikke længere en ting blandt andre ting, men en optik på omverden som sætter os i dialog med vores subjektive sansning af omverdenen og som føjer nyt til vores erfaring. Min intention med denne Ph.D.-afhandling er at afsøge om forstaden kan ses som et åbent kunstværk ved hjælp af filmmediet. *Landskabsbyens æstetik* skal som overskrift pege mod de mulige æstetiske kvaliteter, som undersøgelsens filmiske eksperimenter synes at illustrere, idet den åbne by erkendes af et subjekt og i film som et landskabeligt, æstetisk fænomen.

Filmmediet ses i afhandlingen som en subjekt-nær erfaringsoptik, der skal føje nyt til vores erfaring af omgivelser. Film skærper den æstetiske dimension, da mediet har en tilbøjelighed til at æstetisere omgivelserne i dets filmiske gengivelse. Film, der viser æstetiske kvaliteter ved vores hverdagslivsomverden, kan således anvendes til at stille spørgsmål til den måde, hvormed begreber for omverden enskæbes og formes af vores perception, vores kultur og til dels vores arkitekturhistorie. Filmmediet skal tydeliggøre om vores forståelse af omverden er sand, altså om de forestillinger og forståelser vi har af den åben bys omgivelser stemmer overens med vores oplevelse af den som et potentielt æstetisk fænomen. For en yderligere udfoldelse af begrebet sandhed i forhold til kunst, æstetik og erkendelse henvises der til den tyske filosof Teodor W. Adornos *Ästhetische Theorie* (1970) samt fornævnte Heideggers *Varen og tid* (1927/2007) og Gadamers *Sandhed og Metode* (1960/2004).

I forlængelse heraf skal filmmediet afslutningsvis adresseres som et potentielt arkitektonisk skitseringsredskab. Sabine Wolf (Girod og Wolf (red). 2010:61) fra ETH Zürich peger på mulige forbindelser mellem filmen og skitseringen, da vi i en skitse analyserer, hvad vi perciperer samtidig med, at vi reducerer det til det mest essentielle. Filmmediet reducerer på samme måde en omgivelseserfaring til et potentielt æstetisk udsagn. Den danske landskabsarkitekt og Ph.D. Rikke Munck Petersen har tidligere belyst forholdet mellem rumlig erfaring og konception i en række landskabsmontager i hendes afhandling *Landskabets transformation – begivenheder i landskabsyn, landskabskonception og landskabsrum* (2010) Hendes afhandling kan læses som et indirekte oplæg til en filmisk praksis, idet hun anvender en filmisk fremstillings- og undersøgelsesform (i form af bevægelsesmontager igennem landskabet) uden direkte at anvende filmmediet.

Wolf og Munck Petersens arbejder beskriver nogle af de potentialer, som jeg ser i filmmediet i forhold til den arkitektoniske praksis. Som landskabsarkitekt er man gerne bevidst og intentionel i sine registreringer af omgivelserne. Filmmediets gengivelse kan omvendt være med til at tydeliggøre og fremhæve de ubevidste eller uopmærksomme sansninger, som vi uintentionelt gør os som mennesker i en omgivelse. Filmmediet kan skabe en større bevidsthed om måske uarticulerede kvalitative og sanselige dimensioner af vores menneskelige perception og erfaring, som bidrager til vores arkitektoniske tilegnelse og skitseringsproces.





Landskabsbyen

Begreb for forstadens åbne og spredte omgivelser, der betoner dens landskabelige bykarakter.

Omgivelse

Begreb for et åbent og omgivende rum forstået som et *tidsrumlighed*. Omgivelsen er en tidslig rumenhed, der defineres af en række formtræk.

Ambiens

Begreb for omgivelseskarakter der er subjektets oplevelse af et omgivende i tid og rum. Ambiens beskriver, hvordan omgivelsen får karakter og oplevelsesmæssige kvaliteter gennem subjektets tidsrumlige sansninger. Ambiens skabes af de egenskaber, som subjektet oplever omgivelsen fremviser.

Omgivelsens formtræk

Det ustabile

Det uafsluttede, det asymmetriske og det ufuldstændige ved omgivelsen.

Det gentagne

Opløsning af en forms unikke karakter ved dens gentagelse i omgivelsen.

Det figurløse

Dæmpning af det formmæssige til nuancer gennem relationelle formmæssige fællesskaber i omgivelsen.

Det graduerende

Opløsning og udviskning af et formmæssigt hierarki i omgivelsen.

Det transparente

Nedtoning og delvis integration af en given form i omgivelsen.

3 FORSTADEN SOM LANDSKABSOMGIVELSE

FOR-FORSTÅELSE

Dette kapitel vil anskueliggøre, hvordan begrebet *landskabsbyen* er relateret til en begrebslig udvikling indenfor by- og landskabsudforskningen. Ligeledes vil kapitlet belyse, hvad der teoretisk konstituerer begrebet *omgivelse* med afsæt i Schmidts (2010) teoretiske begreber for det ambiente. Derudfra beskriver jeg begrebet *ambiens*, og hvordan *ambiens* afspejles i en række karaktergivende formtræk ved omgivelsen. Min læsning af de af Schmidt beskrevne formtræk er afsæt til afhandlingens senere kapitel seks, hvor jeg definerer, hvad der konstituerer omgivelsen som en tidsrumlig arkitektur, og hvordan omgivelsens egenskaber skaber dens *ambiens*.

Kapitlet introducerer derfor en alternativ landskabelig forståelsesramme, der skal hjælpe til at begrebsliggøre den åbne bys karakter. En betoning af det landskabelige og det sensoriske sættes i kapitlet i forbindelse med by- og landskabsudforskningens tilbagevendende interesse for det sanselige, det tidslige, bevægelsen og subjektets erkendelse. Jeg argumenterer for, at landskabsby, omgivelse og *ambiens* bør fremsættes som alternative begreber for henholdsvis den åbne bys landskabelighed, tidsrum og omgivelseskarakter, da det kan åbne for en ny anerkendende filmisk optik.

Den åbne by og en dansk landskabsbytilgang

Den danske arkitekt og byplanlægger Steen Eiler Rasmussen er en af de første europæere, der har forsøgt at portrættere den åbne byform. I *London – an unique city* fra 1934 tolker han London som fundamentalt anderledes end den klassiske tætte europæiske by - som eksempelvis Paris. Han portrætterer det bymæssige ved bl.a. at fortælle om byens rum, dens infrastruktur og dens parker.

I 1971 gør Gehl i bogen *Livet mellem husene* opmærksom på byens rum, fodgængerens og den menneskelige skala. Han lægger en af grundstenene til en mere oplevelsesorienteret undersøgelse af forstadsbyens rum, der er en direkte kritik af modernismens fokus på form og funktion. I *Livet mellem husene* bliver den åbne by læst som en omgivelse, hvor bygningsarkitekturen ses som sekundær. Siden forekommer denne by mindre attraktiv i Gehls praksis, da den portrætteres byarkitektonisk uattraktiv i forhold til den tætte historiske by, hvis pladser og rum er skabt af bygningsmasser over lang tid.

I mellemtiden beskriver en anden arkitekt ved Kunstakademiets Arkitektskole, nemlig Carsten Juel-Christiansen, den åbne by fra luften i *Monument og Niche* (1985). Denne publikation er skelsættende, da den viser den nye bys enorme

Graduerende og diffus horisont definerer omgivelsen *Minimalismens arkitektur 2012*



udstrækning omkring København. Delvis inspireret af den italienske arkitekt Aldo Rossi søger Juel-Christiansen at fremsætte en ny typologisk begrebsramme for det bymæssiges arkitektur, der skal åbne for en anderledes for forståelse af og derved blik på det bymæssige. Flere af hans centrale begreber som *monument* og *bastion* kan sættes i forbindelse med en landskabsarkitektonisk for forståelse. Kunstakademiets Arkitektskoles landskabsarkitekturprofessor Steen Høyer beskæftiger sig på lignende vis med at udforske det typologiske i eksempelvis *Landskabets elementer og elementernes landskab* (2003) og *The global Garden* (2008). Deres begreber har ikke vundet yderligere anvendelse i den danske by- og landskabsteori.

I 1997 skriver den tyske byteoretiker Thomas Sieverts anerkendende om den "uattraktive" åbne by og dens "mellembytstand" i bogen *Zwischenstadt - Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und land*. Denne bog rejser en heftig debat blandt hans europæiske kollegaer, da Sieverts indtager den for datiden polemiske position, at den by, der er blevet betegnet som et hovedsageligt amerikansk fænomen og fundet uønsket i forhold til et europæisk byideal, kan indeholde særlige kvaliteter. Sieverts opfordrer til, at denne nye, åbne bys særlige kvaliteter bør udfoldes på byens egne præmisser. Sieverts (1997:120-123) peger på, at æstetikken, der er knyttet til den personlige iagttagelse og den nærmest eksistentielle erfaring af omgivelserne over tid, kan fungere som et muligt afsæt for en ny forståelse. Sieverts fremhæver senere specifikt et landskabsarkitektonisk blik som en alternativ æstetisk og typologisk tilnærmelsesstrategi overfor den åbne by (se hans introduktion til Stiftung Landschaftsarchitektur Europe (red). 2009).

Center for Strategisk Byforskning rummer en udforskning og kvalificering af det danske bylandskab under overskriften Den grænseløse by. Udenlandske arkitekter og byteoretikere som Koolhaas, Pope og Sieverts samt den franske sociolog og urbanist Francois Ascher har været med til at inspirere og tone dette danske centers undersøgelser. Særligt forskere ved Aarhus arkitektskole under ledelse af professor, cand.scient.pol. Niels Albertsen har ført an i et opgør med bybegrebet og den i den danske planlovgivning nedfældede opdeling af by og land(skab).

Arkitekt Tom Nielsen er en af de tydeligste eksponenter for en grundlæggende diskussion af det danske bybegreb samt en eksperimentering med nye erkendelsesmæssige metoder. Dette bliver slået an i hans Ph.D.-afhandling *Formløs - Den moderne bys overskudslandskaber* (2001), hvor Nielsen afprøver en række alternative registreringsmetoder på Århus bl.a. inspireret af kunstnerne Robert Smithsons fotoessay *Monuments of Passaic* (1967) og Richard Longs cirkelkortvandringer (se Roelstraete 2010). Begge afspejler et subjekts bevægelse i landskabelige omgivelser. Med inspiration fra denne kunstneriske udforskende praksis

forsøger Nielsen at beskrive den by, som tilsyneladende ikke lader sig beskrive i et rent geometrisk eller bebyggelsesorienteret sprog med fokus på plan, snit og opstalt.

Det er denne eksperimenterende tradition med at begrebsliggøre den åbne by, set i forlængelse af Rasmussens, Gehls og Juel-Christiansens indledningsvise forsøg, der har inspireret denne afhandling. Landskabsbyen er et begrebsligt forsøg på billedligt at konkretisere den omgivelseskarakter, som beskrives som et ”felt” af den amerikanske arkitekt Stan Allen i essayet *From Object to Field: Field conditions in Architecture + Urbanism* (1996/2009). Gennem referencer til både kubismen, minimalismen og postminimalismen belyser Allen (1996/2009: 222-225), hvordan feltet eller fladen træder frem som noget primært ved arkitekturen, når forskelle, mellem det figurativt fremstående og den grund det opleves på, opløses. Parcellerne, blandingen af bygnings- og landskabsarkitektur og himlens komplekse skyformationer er med til at give den åbne bys omgivelser en tydelig feltkarakter. De konstituerer landskabsbyen som en omgivelse, der ikke kan adskilles i et figurativt formobjekt og en horisontal, plan grund.

Et nyt sprog for forstaden

Nielsen har pointeret, at der eksisterer utilsigtede, upåagtede overskudsområder fra planlægningen – overskudslandskaber – som ikke ”*har kunnet indgå positivt i arbejdet med byen, da der ikke har været et begrebsapparat, en diskurs eller vokabularium til at beskrive dem*” (Nielsen 2001:85). Et nyt sprog vurderes som en nødvendig forudsætning for at kunne arbejde strukturelt med byen. Nielsen (2001:29) præsenterer to grundlæggende erkendelsesmæssige udgangspunkter, hvorfra man kan se den nutidige by: Den ene, *det urbane felt*, er en strukturel forståelse, der ser byen oppe- eller udefra og forstår den med abstrakte eller figurmæssige modeller. Den anden position, *den pittoreske by*, er en oplevet indsigt, der opstår gennem de konkrete erfaringer og billedmæssige fortællinger, som mennesket skaber, når det bevæger sig igennem byen.

Det urbane felt kan afspejle planlæggerens eller teoretikerens blik, mens den pittoreske by er byen oplevet i hverdagen, som billedrækker af enten iscenesatte eller tilfældige arkitektoniske tilstande. Disse to ontologiske positioner er tidligere beskrevet af Rowe og Koettler og i deres kapitel *Collision City and the Politics of "Bricolage"* i *Collage City* (1978) og i flere af de Certeaus kapitler i *The Practice of Everyday Life* (1984). Nielsens forsøger at fastholde et to-strengt syn på omgivelserne. Han udfolder et pittoresk blik på byen i eksperimentelle vandringer omkring Århus samtidig med, at han forsøger at diskutere byen som et urbant felt. Byen forstås gjort af forskellige forløb og landskaber, samtidig med at Nielsen taler typologisk om storcenteret og temaparken som den nutidige bys enklaver. Det næste kapitel vil jeg udfolde, hvordan omgivelsesoplevelser



af tidsrumlige forløb og typologier kan illustreres i analytiske filmperspektiver.

I *Det urbaniserede territorium - Østjylland under forandring* (2009) udfolder Nielsen en alternativ begrebsliggørelse og klassifikation af Østjylland. I en typologisk orienteret og billedrig fortælling beskriver Nielsen den åbne by. Nielsen argumenterer for, at begrebet *territorium* og *urbaniserede territorier* med fordel kan anvendes som et nyt bybegreb. Territorium kan være med til at tydeliggøre og kvalificere den netværksorienterede forståelse af sammenhænge, kompleksitet og udvekslingspunkter (Nielsen 2009:108). Territorium skal betegne en udbredt by, udflydende grænser og sammenflettede skalaer.



I mine ører har territorium uheldige konnotationer, der taler imod ønsket om en begrebslig frisættelse af den åbne by i planlægningsøjemed, idet begrebet i andre fagfelter, som den politiske geografi, henviser til en udøvende magt. For mig kommer brugen af begrebet territorium til at stå som en uudtalt intention om at genindsætte arkitekten med en planlægningsmæssig ret til og magt over på byen, da byen som territorie beskrives som underlagt eller styret fra oven. Det er et paradoks, som tidligere er beskrevet af Wellers (2006).

Imidlertid anvender Nielsen hovedsageligt begrebet territorium til at tematisere grænserne for hverdagsbevægelser. Nielsen fremhæver særligt, hvordan den

åbne by bestemmes af både tid og rum og at hverdagslivet giver det bymæssige mere uklare og fluktuerende grænser (Nielsen 2009:103). Nielsens definition peger mod en by defineret ved tætheden af de daglige ruter, der beskriver menneskers subjektive territorier, deres livsrum. Nielsen kommer ikke nærmere ind på, hvordan disse livsrum får deres kvalitative værdi af de subjekter, der har deres daglige gang i dem. Det forekommer blot at være subjektets oplevelse af de daglige omgivelser, der definerer den åbne bys væsen og kvaliteter.

Derfor bør den subjektive oplevelse af den åbne by danne grundlag for mere detaljerede studier af omgivelsernes landskabelige væsen. Det landskabelige kan her forstås som udtryk for det horisontale feltmæssige, det sanselige og tidsligt foranderlige ved omgivelserne. Særligt de tidslige aspekter ved disse omgivelser bør inddrages som noget mere signifikant i begreber og analyser. Det forekommer oplagt at udforske landskabelige omgivelser med filmkameraet, da film som medie repræsenterer både det pittoreske blik og den tidslige dimension.

Begreberne *forstad* og *byrum* er udførligt beskrevet på dansk i cand. mag. i moderne kultur Birgitte Svarre's Ph.D.-afhandling *Det urbane suburban* (2010). Afhandlingen, der sammenligner Vangede i det nordlige København med Silicon Valley, er et forsøg på at illustrere potentielle kvaliteter i det, hun definerer i det sammenstillede begreb *forstadsbyrum* ud fra forstadsbyens egne præmisser. Ifølge Svarre (2010:18) er det tvetydigheden ved forstadsbyens rum, der udfordrer de traditionelle by- og byrumsbegreber. Med afsæt i de hollandske byrumsteoretikere Hajer og Reijndorps diskussion af byrum i *In Search Of The New Public Domain* (2002) betoner hun (2010:317), at den konkrete udveksling mellem et subjekt og det omgivende forstadsrum sker i den fysiske bevægelse og i subjektets møde med det specifikke rum. Således peger også Svarre på subjektets erfaringer af en omgivelse som afsæt for en ny kvalitativ begrebsliggørelse af byen.

Biografien *The Charged Void: Urbanism* (Smithson 2005) om de engelske CI-AM-tilknyttede arkitekter Peter and Alison Smithsons arbejde med det bymæssige bliver retrospektivt fortalt med udgangspunkt i rumlige termer, der adresserer byen som forskellige former for omgivelser (klynge, pavillion og det groede) og som bevægelse (forbindelse og rute). Smithson sætter en poetisk repræsentation af det engelske landskab i centrum for en brutalistisk velfærdsarkitektur såsom i projektet Robin Hood Gardens. Det landskabelige forekommer at spille en central rolle for udformningen af den moderne og åbne bys rum, ligesom det omgivelsermæssige og bevægelsen fremstilles relevante for en erkendelse af by og landskab.

Det sidste århundredes havebybevægelse og modernisme, som umiddelbart fremstår som bebyggelsestypologiske modsætninger, deler en forståelse af byen,

som gjort af forbindelser i åbne rum. Visioner som engelske Ebenezer Howards *Garden Cities of Tomorrow* (1898) og amerikanske Frank Lloyd Wrights forslag *Broadacre* fra 1934 afspejler en horisontal eller åben rum tilgang til byen. Med mit begreb landskabsbyen vil jeg gerne beskrive den landskabelige rumkarakter, som den åbne by udtrykker. I det følgende vil jeg vil udfolde landskabsbyen som begreb med afsæt i Reyner Banhams portræt af Los Angeles.

FORSTADEN SOM LANDSKABSBY

Byteorien indeholder flere eksempler på arkitekter og teoretikere, der har ønsket at læse byen som et landskab. Udover førnævnte Howard, Wright, Koolhaas og Sieverts bør især fremhæves arkitekturhistorikeren Reyner Banhams pionerstudie af det bymæssigt anderledes, der publiceres i bogen *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies* (1971). Banham er en af de første til at definere det særlige og værdifulde ved en byteoretisk ildeset amerikanske forstadsby. Det sker i et bybiografisk portræt, der tydeligt tager udgangspunkt i byens landskabelige ambiens.

Los Angeles som landskabsby

Hvor Steen Eiler Rasmussens rejsebeskrivelse af London sætter en standard for et byportræt af den åbne bys karakter, bliver det en arkitekturhistoriker fra London, der som en af de første - og gennem et længere ophold i Californien - definerer den åbne by som en landskabsomgivelse med særlige kvaliteter. Banhams beskrivelse af Los Angeles åbner op for et mere komplekst bybegreb. Han beskriver i overskriften byen som "fire økologiers arkitektur". Hvilket kan læses som at det byarkitektoniske bør forstås som mere levende og dynamisk. Banham beskriver byen som omgivelse igennem hans oplevelser af at køre på vejene. Han oplever Los Angeles som gjort af bevægelserne.

Metodisk er Banham interessant, da han i bogform argumenterer for den absolutte nødvendighed af at udvikle en ny måde at gengive oplevelsen af denne by på. Året efter præsenterer han i BBC dokumentaren *Reyner Banham Loves Los Angeles* (1972) byen ud fra en subjekt-oplevelse og ud fra bevægelsen rundt i byen i bil. Jeg vil i næste kapitel vende tilbage til, hvordan dette subjektive, deltagende, bevægelsesperspektiv kan inspirere en ny begrebsliggørelse af det by- og landskabsmæssige.

Som Banham finder den svejtsiske professor i arkitekturhistorie André Corboz i det senere essay *Looking for a City in America: Down These Mean Streets a Man Must Go...* (1992), at den europæiske by ikke længere eksisterer som andet end en europæisk byteoretisk, byhistorisk og æstetisk idealform. Han opfordrer alle til at vandre ud i de europæiske forstadsområder og anerkende, hvor meget Europa har tilfælles med Nordamerika i relation til forstadsområder: At byen i



Europa ikke er væsensforskellig i sin form fra den by i USA, som europæerne ser med skepsis på.

Corboz taler for et opgør med den æstetiske skoling, der foreskriver en harmonitænkning. Kunsten og avantgardens opgør med de æstetiske standarder skal, som han (1992:54) skriver, tages alvorligt: Det, som kubismen begynder, og som pop art og minimalismen arbejder aktivt med. Jeg ser Corboz som en tydeligere artikulering af Banhams position i en europæisk kontekst. Som Corboz (1992:47) betoner, har bykernen aldrig været et determinerende aspekt

i amerikansk bykultur, hvorfor dette billede af byen ikke har domineret det amerikanske bybegreb på nær samme måde, som det har gjort det i Europa.

Op igennem 1990'ernes bliver de anderledes omgivelser navngivet i en række portrætter af både amerikanske og europæiske forfattere. Den åbne by beskrives med en række alternative begreber som Peter Rows *Making a Middle Landscape* (1991), Joel Garreaus *The Edge City* (1992), Deyan Sudjics *The 100-mile city* (1993), Aschers *The Metapolis* (1995), Koolhaas's *The Generic City* (1996), Sieverts *Zwischenstadt* (1997). De nyere bydele er ikke længere forstæder eller for-stadier til byernes ældre midter, men udgør lige så signifikante dele af byerne. Samtidig er omgivelserne, rummene og det ikke-bebyggede indirekte gjort til de samlende begreber for det bymæssige.

Landskabsbyens sammenflettethed

Danske topologiske undersøgelser som Nielsens *Det Urbaniserede Territorium* (2009) og arkitekt, Ph.D. Anne Tietjens *Towards an Urbanism of Engtangement* (2011) beskriver, hvordan nutidens danske byer kan ses som en sammenflettet størrelse i et regionalby-perspektiv. Endvidere betoner Nielsen i essayet *Nye urbane typologier* (2011:40), at der konstant produceres nye former for typologier, som vi mangler tidssvarende begreber for. Nielsen (2011:44) forslår at anvende typebegrebet mere til at fremhæve en række arkitektoniske landskabsfænomener, der ellers ville blive betegnet som "normale anormaliteter".

Krass Clements fotografier fra fotodokumentationsprojektet *Danmark i forvandling* (2010) er en af de seneste danske illustrationer af den landskabsby, som vi danskere nu synes at dele med resten verden. Clement beskriver selv, delvist nedgørende, at billederne viser "amerikaniseringen" (DR 2010). Det er for mig et udtryk for manglen på anerkendende ord for dette bymæssige landskab.

Samtidig kan der identificeres en række ansatser indenfor landskabsarkitekturen af det nødvendige i at kaste et nyt syn på det bymæssige. En af de første landskabsarkitekter til at adressere det amerikanske hverdagslandskab - uden straks at dømme det æstetisk irrelevant - er den amerikanske landskabsarkitekt og geograf John Brinckerhoff Jackson. Jackson er bemærkelsesværdig, da han tidligt artikulerer en visuel og formmæssige nysgerrighed i den åbne by. Hans interesse i hverdagslivslandskabet inspirerer blandt andet Venturi til den senere udforskning af Las Vegas (Stierli 2010).

Jackson (1984:155) finder sig selv forvirret og desorienteret over de bymæssigt anderledes shoppingcentre. Endvidere harmonerer brugen af kirker som diskoteker og afholdelse af påskefester på et fodboldstadium dårligt med de afklarede arkitektoniske billeder, han er vokset med. Imidlertid fastholder Jack-

son (1984:155-156) en tro på, at det sammenflettede landskab skal behandles med respekt, da det er her, at han finder, at der eksisterer et nyt og udfordrende felt indenfor design af de fysiske omgivelser.

Den danske professor i landskabsarkitektur Malene Hauxner har ligeledes beskrevet nødvendigheden af at definere en ny model, en anden måde at adressere rum på. Hauxner har arbejdet på at introducere det landskabsarkitektoniske værk som en optik for analyser af forholdet mellem natur og menneske i den førnævnte triologi af bøger (Hauxner 1993, Hauxner 2002, Hauxner 2011). Hauxner argumenterer for en tænkning og en erkendelsesmodel, der tager udgangspunkt i *dyrkningsskunsten*. Det er for hende en kunstform med et selvstændigt sprog, der er spændt ud mellem hyrden og dennes åbne, pastorale have – og landmanden, gartneren og dennes lukkede gård, *hortus conclusus*.

Hyrden og gartneren er i Hauxners univers billeder på to forskellige natur- og menneskesyn. Er det, som hun skriver ”*rigtigt, smukt, meningsfuldt, betydningsfuldt og værdifuldt at handle og styre, eller mener vi, tingene skal passe sig selv, for at det bedste resultat kan opnås?*” (Hauxner 2011:10). De to perspektiver benævnes også som det plantede og det groedes princip. Hauxners konklusion er, at det naturlige, det bevoksede, dominerede mellemkrigstiden som designpræference, mens efterkrigstiden så fremvækst af et design sprog, hvor det kontrollerede, det menneskeskabte, det plantede var i højsæde. Hendes konklusion er, at begge perspektiver er i spil, som i en både/og situation (Hauxner 2011:18).

En anden af Hauxners pointer er, at den gode by eller omgivelserne til det gode liv ikke handler ”*så meget om [det] at designe objekter som [om det] at sætte komponenter sammen i bevægelige systemer i et netværk af interaktioner*” (Hauxner 2011:273). Landskabsarkitekturen har relevans for de bymæssige design discipliner på grund af fagets indlejrede afsæt i og viden om den levende omgivelse samt de dertil forbundne økologiske kredsløb i et tidsperspektiv.

Det sammenflettede og det processuelle er også tematiseret i den danske landskabsarkitekt Stig L. Anderssons begreb *procesurbanisme*, der proklamerer en tilgang til bylandskabet, som er det noget tidslig, ufærdigt, oplevet og altid undervejs (se www.processurbanism.com). Dette fokus på det relationelle og det tidslige kan genfindes i James Corner og i Steen Høyers bidrag til antologien *Recovering landscape* (1997) om det særligt landskabsarkitektoniske.

Overordnet kan der identificeres et paradigmeskifte i 1990erne, hvor landskabsarkitekturen og havekunsten introducerer sig selv med en ny selvbevidsthed i det arkitektoniske felt (se Meyer 2000, Braae 2008, Hauxner 2011). Landskab og arkitektur ikke længere er distinkte eller befordrende kategorier, til at beskrive den æstetiske oplevelse eller måden, hvorpå der skal arbejdes med disse omgiv-



elser, æstetisk og designmæssigt. De ovennævnte publikationer af Høyer, Hauxner og Andersson synes at indikere en dansk landskabsarkitektonisk bevidsthed om, hvad der er styrken ved fagets særlige optik på omgivelser.

Umiddelbart retter landskabsfaget en større opmærksomhed på det tidslige og de kontekstuelle komponenter, og hvordan omgivelserne er foranderlige, kan opleves i bevægelse eller kan anskues fra mange forskellige perspektiver, simultant, både fysisk og metafysisk, relationelt og rationelt, poetisk og øjeblikkeligt. Et sted at starte for afhandlingen er derfor, hvordan vi a priori kigger på dem: Både hvordan vi lærer om det nye i det kendte, og hvordan vi repræsenterer det.

Selvom udgangspunktet kan være en sanset, æstetisk fascination, som Hauxner skriver (2011:19), er det gennem den grundige iagttagelse og erkendelse, som fremkalder ”*en intelligent glæde ved at følge og forstå strukturer og processer, at vi kan vende tilbage til æstetikken på et højere plan*”. Måske dyrkningskunsten med tiden kan udvikles til en erkendelsesoptik for den nutidige by? Hauxner landskabsoptik kan måske inspirere et alternativt og flertydigt blik på det bymæssige, hvormed begrebet landskabsbyen spændes ud mellem bevægelse og omgivelse, mellem tilgængelighed og tid, mellem historie og dynamik.

Blik for landskabsbyens omgivelseskarakter

Landskabsarkitektprofessor Girot (2010:23) opfatter nutidens landskab som et udtryk for en generel visuel følelsesløshed i repræsentationen. Landskabets særlige værdi udtrykkes ikke ordentligt i en almindelig arkitektonisk repræsentation. Denne, som står i modsætning til Banhams kærlige blik på Los Angeles, har været med til at forme forståelsen af den åbne by. Den mulige subjektive forbindelse til omgivelserne er blevet negligeret som udgangspunkt for en alternativ forståelse af det bymæssige. Blot at se byen og dens omgivelser som fragmenterede, komplekse og heterogene er resultatet af en indbygget fattigdom i nutidens blik (ibid.). Vi er ikke i stand til at skabe en større mening med den oplevede hverdag i landskabsbyen, fordi det subjektive afsæt i omgivelserne i al for høj grad er blevet afvist af os, landskabsarkitekter og planlæggere.

Girot har gennem et årti arbejdet aktivt med en filmisk undersøgelsesoptik, som en måde at adressere og overvinde den sanselige kortslutning, der er sket i arkitektplanlæggerens forhold til landskabsbyens omgivelser. At se den åbne by som meningsløs, som værende uden særpræg, som et ikke-sted eller et *terrain vague*, betegner Girot (2010:29), som tidligere nævnt, som landskabsblindhed. Vi ser ikke landskabsomgivelserne, da de ikke matcher den forståelse af vores omgivelser, som den klassiske arkitekturteori tilbyder (Girot 2010:15). Det er altså i første omgang vores sproglige og billedlige repræsentation og ikke selve landskaberne, der bør ses som by- og landskabsudforskningens primære problem. Girot ser den visuelle mening i landskabet som kollapsedet som en følge af den samfundsmæssige udvikling. Landskabet er blevet reduceret til fragmenter i den visuelle kultur.

Landskabet er bl.a. blevet til sekventielle oplevelser gennem den øgede pendling. De visuelle ”huller” i nutidsdanskerens geografiske selvforståelse, som sociologien Henrik Dahl adresserer i bogen *Den usynlig verden* (2008), kan understøtte en tese om eksistens af landskabsblindhed på dansk jord. Denne kvalitative blindhed anser Girot (2010:21) for paradoksal, idet den pittoreske tradition altid har eksisteret indenfor arkitekturen. Han efterlyser indirekte undersøgelser af de omgivelsessignifikante ikoner for nutidens landskaber gennem vandringer. Girot

(2002:107) finder, at vandring i de oversete omgivelser vil bidrage til opdagelsen af nye sammenhænge i det urbane felt. Hvorfor jeg med afhandlingen forsøger at rette en større opmærksomhed mod bevægelsen og forløbet som en indgangsvinkel til landskabsbyen.

Samtidig er det revolutionære blik på omgivelser, som Venturi, Scott Brown and Izenours præsenterer i *Learning from Las Vegas*, ikke foldet tilstrækkeligt ud i forhold til det tidslige og forstaden. Deres sidste undervisningsforløb på Yale i 1970 *Learning fra Levittown* af et forstadsområde (der bliver foretaget to år efter *Learning fra Las Vegas* studiet) bliver aldrig publiceret. Studiet, der udstilles i 1976 på Renwick Gallery i Washington, gør opmærksom på eksistensen af et mere subtile tegnsystem i disse områder (Brownlee 2001:47). Det kunne indikere eksistensen af en omgivelseskarakter, hvis nuancer måske ikke opfanges, hvis det arkitektoniske blot forstås og repræsenteres som rum og bebyggelse.

Samtidig finder Girot historiske landskabsarkitektoniske begreber som parker, promenader og pladser anvendt alt for ukritisk til at begrebsliggøre nutidens by-omgivelser. En forældet landskabsarkitektonisk begrebsramme kan være ukonstruktiv for blikket på omgivelserne. Girot efterlyser mere tidssvarende begreber og billeder, der illustrerer det komplekse ved byen allerede i dens repræsentation (Institut für Geschichte und Theorie der Architektur 2002:61). Denne Ph.D.-afhandling er et forsøg på at belyse begreberne omgivelse og ambiens's evne til at beskrive landskabsbyens karakter mere præcist.

Omgivelse og ambiens er som begreber dog ikke entydigt tilknyttet landskabsbyen, da flere af omgivelsens formtræk – som vil blive beskrevet sidst i kapitlet – også kan opleves i andre steder end den åbne by. Nærværende afhandling er begrænset til kun at belyse potentialerne i at forstå den åbne by som en kombineret landskabelig og bymæssig omgivelse. Omgivelse anvendes som et begreb for et tidsligt rumligt omgivende, og ambiens beskriver, hvordan omgivelsens egenskaber skabes og tillægges omgivelsen af et sansende subjekt i et tidsrum. Den følgende udfolding af omgivelse og ambiens fungerer som en indgang til belysningen i kapitel fire og kapitel seks af, hvordan filmmediet kan betone og begrebsliggøre den subjektive og sanselige omgivelsesoplevelse.

LANDSKABSBYEN SOM OMGIVELSE

Omgivelse er et begreb for et tidsrumligt omgivende. Omgivelsen er et omgivende med en tidsdimension. Jeg anvender bevidst begrebet i afhandlingen med henblik på at udfolde og inspirere en forskydning af analyseperspektiver fra det bygningsarkitektoniske til det landskabsarkitektoniske, fra objekt til relation, fra det statiske til det dynamiske, og fra rum forstået som en geometri til rum opfattet som en omgivelse i tid.



I Ulrik Schmidts (2010) Ph.D.-afhandling udfoldes en teoretisk forståelse af, hvad der skaber en omgivelse og dens ambiens i et forsøg på at overvinde gerne polære diskussioner om subjekt versus objekt, sted versus ikke-sted og form(figur) versus (grund)plan. Schmidts teoretiske arbejde er et interessant alternativt afsæt for at indfange og konkretisere landskabsbyen som en tidsrumlig landskabsarkitektur. Schmidts teoretisering er inspireret af Henri Bergsons og Deleuzes filosofi og af studier af minimalistisk musik og billedkunst (se Schmidt 2007). Inden for musikken beskriver minimalismen eksempelvis en stil med gentagne mønstre og formforløb samt en stil hvor tematiske, harmoniske og rytmiske as-

pekter er reduceret, ligesom minimalismens værker generelt er kendetegnet ved ikke at være tydeligt målrettede og ekspressive.

Schmidts afhandling peger mod eksistensen af en forbindelse mellem den af subjektet oplevede omgivelse og filmmediets gengivelse af en rumoplevelse. Den mulige forbindelse vil blive belyst i de kommende kapitler. Først skal en række formtræk ved omgivelsen præsenteres, da disse kan være et begrebsligt og teoretisk afsæt for analyser af både omgivelse og ambiens med og i film. Retfærdigvis skal det siges, at jeg i denne Ph.D.-afhandling præsenterer en mere begrænset udlægning af Schmidts begrebslige univers. Jeg anvender begrebet omgivelse for et omgivende tidsrum og ambiens for hvorledes denne omgivelse opleves af et sansende subjekt. Det ambiente anvendes i denne afhandling stedvis som et alternativt ord for ambiens.

Omgivelse og ambiens

Schmidt (2010:159) definerer ambiens, som den egenskab ved en oplevet form, der fremhæver den som en omgivelse. Denne omgivelsens rumform, går rundt om, drejer omkring eller udgår fra subjektet. Schmidt omgivelsesteori har erkendelsesmæssigt potentiale, da den ikke reducerer det, der ikke passer ind, til noget negativt – såsom et ikke-sted, noget formløst eller uden atmosfære. Schmidts teoretisering lægger op til en anderledes forståelse af det rumlige og rumoplevelser, som jeg finder kan inspirere en ny tænkning omkring, hvad der kan ses som kvaliteter ved omgivelser som landskabsbyens.

I omgivelsen er subjektet midtpunkt eller udgangspunktet for en potentiel æstetisk oplevelse. Schmidt (2010:160) skriver ”*En æstetisk omgivelse er ikke noget, man betragter på afstand eller udefra, men noget man befinder sig i og derfor kun kan opleve indefra*”. Således er subjektet altid omdrejningspunktet for oplevelsen af omgivelsen som en æstetisk begivenhed. Det er således subjektet, der definerer omgivelsens potentielle æstetiske kvaliteter. Ambiens udgår fra oplevelsen af et enestående punkt, hvoromkring alt synes at dreje eller starte fra, for det sansende subjekt. Ambiens er en subjektiv sanset erfaring gjort i tid og i rum: Hvordan subjekter oplever omgivelser som rumlige tidsforløb.

Ambiens kan relateres til den tyske filosof Gernot Böhmes *atmosfære* begreb, da det illustrerer et lignende forsøg på beskrive karakteren af noget sanseligt omgivende med et nyt æstetisk grundbegreb (Böhme 1998). Som med ambiens er det konstateret udfordrende at bestemme atmosfærers særlige væsen (Braae 2008:10-12), hvorfor nærværende afhandling har valgt begrænse den teoretiske belysning til karakteren af ambiente omgivelser. Blot forekommer det, at hvor ambiens i denne afhandling beskriver et sansende subjekts omgivelsesoplevelse, er en atmosfære gerne noget, der eksisterer uafhængigt af en subjekt-objekt erkendelse.

Minimalismen accentuerer en forskydning af det oplevelsesmæssige fokus fra relationer, som finder sammen indenfor rammen af værket, til et oplevelsesmæssigt fokus mod værkets omgivende rum. Det sætter fokus på den fysiske relation mellem kunstobjektet, det perciperende subjekt og omgivelsen. Når der ikke er en tydelig subjektivitet indlejret i kunstobjektet eller -værket bliver subjektets perception i mødet med objektet, kastet tilbage på det sansende subjekt selv og ud på omgivelserne (Schmidt 2010:165). I princippet skaber forskellige subjekter uafhængigt af hinanden hver sin ambiens i en omgivelse.

Et eksempel på dette kunne være en naturoplevelse, som det at gå i en skov eller langs en strand. Her eksisterer der ingen menneskelige formtræk i materialet, hvilket gør at subjektet - i et fravær af menneskelige referencer - er tvunget til at forholde sig til sig selv og til bevægelsen i forhold til det omgivende rum. Et andet eksempel kunne være motorvejen, hvor dens bil-dominerede form får en æstetisk effekt, der har sit udgangspunkt i subjektets oplevelse af den for mennesket fremmede form og målestok. Derfor kan der også være sammenfald i den af forskellige subjekter oplevede ambiens.

I princippet er omgivelsen uden det konfrontatoriske potentiale, som et monumental objekt kan være, da ethvert sådanne objekt vil udfordre det sansende subjekts position som oplevelsens omdrejningspunkt (Schmidt 2010:172). Det skal forstås i relation til undersøgelser indenfor land art og installationskunst i 1960'erne og 1970'erne. Kunsthistorikeren Roselind Krauss (1979/2007) har kaldt det for *det udvidede felt* mellem skulptur, arkitektur og landskab.

Før kunstnere som Robert Morris og Robert Smithson defineres skulpturen i og som en modsætning til de omgivelser, hvori skulpturen indgår, altså at skulpturen er en ikke-arkitektur eller et ikke-landskab (Kraus 1979/2007:37-39). Da skulpturen i Morris's og Smithsons arbejder ikke længere er en modsætning til omgivelserne, påpeger og forstærker det skulpturelle eventuelle kvaliteter ved oplevelserne gjort i dette udvidede felt. Skulpturen opleves "landskabelig" samtidig med at landskabet opleves skulpturelt. Det skulpturelle bliver således lig med at have æstetiske kvaliteter. Omgivelsen bliver et begreb for disse skulpturelle og landskabelige rumligheder af tid og lyd, der ikke længere kan defineres som negationer, da de indeholder potentielle æstetiske kvaliteter.

Et eksempel på det æstetiske potentiale er en personlig oplevelse gøres af billedkunstner Tony Smith i 1966 ved hans kørsel på en ufærdig motorvejsstrækning. Her konkluderer han på baggrund af bilturen, at der findes en realitet, som ikke har et udtryk, eller som ikke endnu er billedgjort, repræsenteret eller iscenesat i kunsten. Som han kategorisk siger det "*There is no way you can frame it, you just have to experience it*" (Referet i Schmidt 2010: 168-169). Hans oplevelse



afspejler et møde med omgivelser, som tilsyneladende har en overset kvalitet, der er svær at beskrive.

Dette indikerer igen, at en bevægelse danner en omgivelse parallelt med at den oplevelsesmæssige betydning af et figurativt eller monumentalt objekt bliver nedtonet. Det formelle objektmæssige hierarki i omgivelsen bliver opløst af et subjekt i bevægelse. Schmidt konkluderer om ambiens:

"Hvor objektet og figuren i deres opsplitning af omgivelsen opstiller en hierarkisk struktur, der centrerer omgivelsen omkring sig, beror omgivelsen karakteren snarere på dannelsen af decentrerede og dehierarkiserede forløb, der i al deres kompleksitet formår at samle enkelt elementerne i en omgivende helhed." (Schmidt 2010:174)

Ambiens er et begreb, der beskriver den subjektive oplevelse af et omgivende i tid og en potentiel tidsrumlig æstetik. Ambiens er afhandlingens begrebslige afsæt, hvis konstituerende egenskaber vil blive udfoldet for at tilnærme sig begrebsligt de æstetiske kvaliteter, der er knyttet til en omgivelses tidslige væsen, såsom landskabsbyens. Den sidste del af kapitlet vil konkretisere fem formtræk, der kendetegner omgivelsen. Det er min læsning og udlægning af Schmidts (2010:160-161) fem begreber *det figurløse*, *det ustabile*, *det gentagne*, *det gra-duerende* og *det transparente*. Jeg ser de fem formtræk som en mulig teoretisk konkretisering af, hvad der formmæssigt kendetegner landskabsarkitektur som tidsrumlige omgivelser.

Omgivelsens fem formtræk

Det ustabile er et formtræk ved omgivelsen, der kommer til udtryk arkitektonisk som asymmetri og ufuldstændighed (Schmidt 2010:185). Det ustabile indikerer foranderlighed og ændringer over tid. I forhold til en traditionel forståelse af det rumlige som noget måske lukket, afgrænset, sluttet og afrundet, er det uafsluttede, åbne og flydende ved omgivelsen med til gøre, at omgivelsen fremtræder ustabil.

Det ustabile er et formtræk ved omgivelsen, når den er asymmetrisk, svært afgrænset, uden en tydelig orden, uden centrum og/eller uden tyngdepunkt. Modsat et fragment, der får en formel identitet i oplevelsen ud fra en tidligere helhed eller tilhørsforhold, savner en omgivelse ikke helheden eller balancen, da den i sin uafsluttedhed er uafhængig heraf. En balancerende eller symmetrisk afstemning indgår ikke som kompensatorisk princip for en omgivelse. Schmidts teori om omgivelsen udfordrer de forståelser af virkeligheden, der opererer med en mulig ligevægtstilstand.

Et andet formtræk ved omgivelsen er *det gentagne*, da omgivelsen får en repetitiv formkarakter via de gentagne bevægelser eller former. Når bevægelserne og formobjekterne bliver flere, sker der en begyndende opløsning af vigtigheden af den enkelte form. Jeg ser typehuse eller planter i beplantninger som eksempler på dette. Schmidt nævner selv oplevelsen af biler på en vej som eksempel:

”...bliver de mange, er det massen, der træder frem og begynder i sig selv at danne et felt af gentagelser, der akkumulerer omgivelsen i ren ophobning. Den enkelte bil bliver en bil blandt mange (generalisering), personen i bilen bliver en person blandt mange (desubjektivisering) og de ophæves i gentagelsen således til et mere anonymt niveau, et niveau, hvor de træder æstetisk frem i deres ubestemte form (en bil, en person) som blotte tegn på typen bil og typen person.” (Schmidt 2010:187)

Et tredje formtræk er *det figurløse*. Schmidt (2010:173) beskriver det figurløse som et dynamisk og ikke-hierarkisk allestedsnærvær, hvor alle fysiske fænome-

ner fremtræder i en univokalitet, det vil sige på samme niveau i oplevelsen af en omgivelse. Det skaber en oplevelsesmæssig konsistens, en uudtalt sammenhæng eller en oplevelse af et udvidet felt, hvor heterogene elementer indgår i oplevelsesmæssige relationer med hinanden. Dette sker uden at oplevelsen er med til at reducere deres indbyrdes forskellighed. Omgivelsen bliver defineret af konsistens i oplevelsen af figurløshed, altså hvor der ikke er en entydig form, figur eller objekt, der tegner oplevelsen (se Schmidt 2010:178). Det kan være et bakket terræn.

En figurløs omgivelse kendetegnes af fysiske fænomener, der ikke har etableret en selvstændig position eller tilstedeværelse, men som på trods af dette træder frem i feltet som en nuance eller forskel (Schmidt 2010:180). Omgivelsens figurløshed skabes af relationerne mellem fænomener. Bølgebevægelser og vibrationer i lys, lyd, luft og vand nævnes af Schmidt som eksempler på det figurløse, da det afspejler refleksion, brydning og resonans. Forhøjning og fordybning kunne være et andet eksempel på figurløse formtræk, da de kendetegner en omgivelse, uden at de nødvendigvis introducerer noget grundlæggende nyt og anderledes ved omgivelsen.

Det graduerende er som et formtræk ved omgivelsen udtryk for, hvordan en form eller et objekt sættes i en mindre hierarkisk relation til det omgivende. Det er opløsningen af formmæssigt hierarki, dog uden at omgivelsen opløses i en ren forskelsløshed (Schmidt 2010:189). Det graduerende beskriver en tilstedeværelse af forskellige slags intensitet i omgivelsen, der i deres sammenflettethed, samtidighed eller op- og nedtoning bliver til et formtræk ved omgivelsen.

Det transparente beskriver, hvordan et fænomen indgår som en del af omgivelsen, og hvordan dette er et definerende formtræk ved omgivelsen. Schmidt (2010:190) skriver om hvordan transparens kan nedtone et objekts form og gøre objektet til en del af det, der er omgivelsen. Transparente facader, glasoverdækkede passager i indkøbscentre eller drivhuse kan være eksempler på dette.

Opsummeret beskriver det ustabile omgivelsens ufuldstændighed og asymmetri, mens det gentagne skaber omgivelsen ved at nedtone vigtigheden af en enkelt form. Det figurløse dæmper det formmæssige samtidig med at de relationelle formmæssige fællesskaber skaber omgivelsen. Når de formmæssige hierarkier sløres, skaber det graduerende en omgivelse. Det transparente definerer en omgivelse ved at gøre et enkelt formobjekt til en del af en omgivelse.



Filmisk repræsentation af omgivelsesoplevelser

Overnævnte begrebsliggørelse af omgivelsens formtræk skaber mulighed for at undersøge omgivelser og ambiens som noget, der er spændt ud mellem det tidsrumlige omgivende og den kropslige bevægelse og ophold i en given sanset omgivelse.

Jeg ser omgivelsen som et tidsrum på en gang dynamisk og stillestående. Ambiens defineres af, hvorledes sansende subjekter oplever omgivelserne ud fra de egenskaber, som omgivelserne tillægges af subjekterne. Subjektets relationer til

omgivelserne kan beskrives i film, hvis filmkameraet accepteres som en tilnærmelsesvis repræsentant for et sansende subjekt. Der forekommer at eksistere et erkendelsesmæssigt og æstetisk potentiale ved filmisk at studere de ovennævnte formtræk i subjektets oplevelse gennem filmkameraets gengivelse af tidsrum. Film kan repræsentere kropsnære, sansede ophold og bevægelser.

En fastholdt filmkameraindstilling kan beskrive oplevelsen af den kontinuerlige rumlige variation i tid, og hvordan en omgivelse får karakter af, hvordan fænomener opfattes at flyder i og igennem den. En bevægelig kameraindstilling kan beskrive en bevægelsesoplevelse igennem et tidsrum, og hvordan omgivelser får karakter af eksempelvis sansede gentagelser i tid og rum. En kombination af forskellige kameraindstillinger visende et menneske i en kontekst, kan tydeliggøre subjektets tilstedeværelse som betydningsfuldt for dannelsen af ambiens. Disse tre filmiske perspektiver vil blive uddybet i de kommende kapitler.

De tre filmmetodiske perspektiver kan på hver sin måde bidrage til at tydeliggøre, hvordan ambiens skabes. Film simulerer ambiens, idet det gengiver dele af subjektets sansninger. Filmmediet bliver samtidig et redskab, der kan præsentere æstetiske potentialer ved den åbne bys omgivelser, idet mediet æstetiserer omgivelserne. Filmens ”omgivelsessimulering” betyder indsættelsen af en simuleret tidsrumlighed i stedet for de reelle omgivelser i analyserne. Imidlertid kan filmen beskrive bevægelsen og den tidslige dimension. Det tidslige betoner omgivelsens dynamiske karakter. Et eksempel er en filmoptagelse med naturlig rumklang, hvor akustikken giver indtryk af en omgivelse gjort af både rum og tid. Pointen er, at filmens gengivelse eller simulering af omgivelsen bidrager til at fremhæve potentielle æstetiske kvaliteter ved omgivelsen.

Det næste kapitel vil belyse, hvordan et filmisk tids-, bevægelses- og dobbelt-perspektiv allerede lader sig spore i by- og landskabsudforskningen. Denne belysning vil fungere som et metodisk afsæt for arbejdet med at komme tættere på et kvalitativt sprog for landskabsbyens omgivelser.

4 DET FILMISKE I BY- OG LANDSKABSREPRÆSENTATIONEN

FILM SOM REGISTRERINGSREDSKAB

I dette kapitel afdækker jeg, hvordan et af modernitetens medier, filmmediet, kan bidrage særegent til en aflæsning, repræsentation og forståelse af et af modernitetens resultater, den åbne by og oplevelserne knyttet til bevægelsen i denne. Kategoriseringen af de bymæssige omgivelser, vandringen og filmmediets sanse- lige dobbelthed er centrale temaer. Kapitlet beskriver en mulig filmisk historie indenfor by- og landskabsrepræsentationen, og hvordan filmmediet optræder som en rød tråd i forsøgene på en mere oplevelsesnær repræsentation af omgivelser.

Gennem danske og internationale referencer belyser jeg, hvordan både en typologisk repræsentation *af* og en vandring *i* landskabsbyen kan sættes i relation til filmmediet og til subjektets kropslige oplevelse af en omgivelse. De heraf afledte mulige erkendelsesformer diskuterer jeg tematisk under overskrifterne typologi, vandring og krop. Det sker med henblik på at skabe et teoretisk afsæt for det efterfølgende kapitels udvikling og beskrivelse af filmmediet som redskab: Hvordan by- og landskabsudforskningen afspejler undersøgelsesperspektiver, der forstår omgivelser som filmiske tidsrum, filmiske bevægelsesrum og filmnære kropslige sansninger.

Kapitel fire er et overblik over en filmisk by- og landskabspraksis, hvor der identificeres et behov for en yderligere teoretisering samt mere metodisk anvendelse af filmmediet i by- og landskabsudforskningen. Kapitel viser, hvorledes en filmisk undersøgelsesform allerede anvendes i en mere eller mindre ubevidst form indenfor udforskningen. Kapitlets tre temaer – typologi, vandring og dobbeltperspektiv – er mit oplæg til at italesætte og operationalisere filmmediet som repræsentationsredskab. Det typologiske leder op til et filmisk tidsrums-perspektiv, mens vandringen og den kropslige sansning inspirerer afhandlingens filmiske bevægelsesperspektiv og dobbeltperspektiv.

Således udvikler jeg argumentet for nødvendigheden af tre filmiske perspektiver som et filmisk analyseredskab, der kan fortælle os noget om omgivelsernes særlige karakter. De analytiske filmperspektiver vil blive udfoldet gennem seks film i det efterfølgende kapitel, idet jeg ønsker at udlede, hvilke specifikke aspekter hvert af de tre filmperspektiver kan belyse ved omgivelserne.

Stillbillede fra *Strukturerende komponent*, 2011





Tidsrepræsentation

Tid bidrager til at konstituere omgivelserne kontekstuel samt give dem potentielle æstetiske kvaliteter, hvorfor tidens signifikans bør udfoldes i typologiske analyser af omgivelser.

Tidsperspektivet vil beskrive et analytisk filmperspektiv på omgivelser med særligt fokus på repræsentation af erfaringer gjort i tid.

Bevægelsesrepræsentation

Forløb og bevægelsessekvenser er med til at konstituere erkendelser af vores omgivelser. Derfor kan vandringer muligvis sætte subjektet fri til at se det skønne i uskønne omgivelser.

Bevægelsesperspektivet vil beskrive et analytisk filmperspektiv med særligt fokus på repræsentation af erfaringer gjort i bevægelse.

Kropsrepræsentation

Den kropslige sansning afspejler en reflektiv og relationel undersøgelsespraksis, i hvilket det observerende subjektets omgivelsesoplevelse konstant udgår fra og bliver relateret til den menneskelige krop.

Dobbeltperspektivet vil beskrive et analytisk filmperspektiv med særligt fokus på repræsentation af erfaringer gjort ved en kropslig tilstedeværelse.

TIPOLOGI SOM ERKENDELSESFORM

Den italienske arkitekt og landmåler Giovanni Battista Nolli etablerer i 1700-tallet en ny forståelse af byens repræsentation i og med at hans kort forskyder fokus fra bygningsarkitekturen til rummene imellem. Banhams studie af Los Angeles tager som måske en af de første moderne omgivelseteoretikere konsekvensen af Nollis forståelsesforskydning og præsenterer det anderledes genstandsfelt, den åbne by, ud fra dens landskabelige karakter.

Landskabstypologiske læsninger

I Banhams (1971) byportræt fremstilles Los Angeles som fire typologiske ”økologier”. Portrættet er interessant, da økologierne afspejler en typologisk definition af Los Angeles’ omgivelser ud fra landskabstræk. De beskriver en landskabsdefineret åben by ud fra dens strande, bjerge, sletter og motorvejs-landskaber. Landskabet bliver Banhams afsæt og tilnærmelsesstrategi for læsningen af byen og et alternativt udgangspunkt for, eksempelvis, kortet, historien eller arkitekturen. Dog starter han sin bog med en kort historisk gennemgang af byens fremvækst. Banham kalder kapitlet for *I bakspejlet* med reference til den bildominerede by. Det historiske centrum bliver symbolsk præsenteret under overskriften *En replik*, som noget reduceret og mindre vigtigt.

Landskabsarkitekten Kate Orff’s essay *Landscape* (2001) om kinesiske forstadslandskaber er for mig en landskabsarkitekts udgave af Banhams tilgang. Hun deler Banhams idé om at forklare det bymæssige typologisk i nye begreber. Om end konteksten Macau (en tidligere portugisisk koloni i Kina) er en anden, repræsenterer Orff i rejsebeskrivelser, fotografier og alternative typologiske begreber en anden fornemmelse for det særligt bymæssige. Særligt illustrerer hendes landskabsstudier en forskydning af det faglige blik fra en kvantitativ til en kvalitativ beskrivelse af omgivelserne, der ikke er forudindtaget eller kulturelt fordømmende. Orffs arbejder er et eksempel på det, som Girot efterlyser med landskabsblindhed-begrebet.

Et fremherskende bygningsarkitekturspektiv på det landskabelige illustreres i Dansk Bygningsarvs *Forstadens bygningskultur 1945-1989. På sporet af velfærdsforstadens bevaringsværdier* (2010). Her fremstår det ikke-bebyggede sekundært i forhold til det bebyggede. Rum omtales som væsentlige, men rummenes særlige karakteristika beskrives ikke i samme grad som bygningerne. Rapporten afspejler for mig en forståelse af byen og kulturarven som en samling arkitektoniske fragmenter. Det bymæssige er et urbant felt, et typologisk klu-detæppe. Med undtagelse af sportsanlæg og motorvejsinfrastruktur præsenteres der primært bygningstypologiske sammenhænge i feltet.

En forløber til dette studie, arkitekten Poul Bæk Pedersens (2005) omfangsrige

beskrivelse af velfærdssamfundets arkitektur, afspejler samme forståelse af byens arkitektur som et felt af formmæssige containere med vekslende programmer. Det typologiske perspektiv åbner til en ny forståelse af velfærdsarkitektur, men synes samtidig at reducere det bymæssige og det landskabelige til en form- og fladeforståelse. I denne tilgang til det typologiske holdes fokus på form og abstraktion frem for på kontekst og omgivelse.

Pedersens (2005:204) beskrivelse af velfærdsarkitekturens som noget tre-dimensionelt forstået som flade (raster/felt) der møder volume (container/form) nedtoner indirekte betydningen af den fjerde dimension, tiden, som en oplevelsmæssig landskabsarkitektonisk og kontekstuel kvalitet. Hvorfor jeg med min brug af filmmediet ønsker at udforske, hvad et mere tidstypologisk perspektiv kan bidrage med i forhold til at beskrive de tidslige aspekter, der også synes at konstituere omgivelser.

Læsning af det havemæssige og det tidslige

Et haveelement optræder som en billedlig overskrift for landskabsbyen og dens ambians ved *cand. mag.* og Ph.D. Mette Mechlenborgs afhandling *Rundt om Webergrillen* 2011. Ud over at give en udførlig kortlægning af en eksisterende forstadslitteratur og -forskning er *Rundt om webergrillen* en kritisk Lefebvrelæsning af parcelhusforstaden som stedserfaring. Dansk forstadskunst og -litteratur anvendes som undersøgelsens primære genstandsfelt. Mechlenborg (2011:245) opfordrer til ikke at skabe nye fortællinger om forstaden men til at udvikle nye måder at se og forstå parcelhusforstaden. De nye blikke kan skabe nye forståelser af det eksisterende.

En alternativ fortælling om landskabsbyen er tidligere museumsinspektør Helle Ravns bog *Gulerødder, Græs eller Granit* (2008). Den beskriver parcelhushavernes skiftende betydning i danskernes hverdag fra 1950'erne og frem til i dag. Parcelhushavens udvikling er illustration af de skiftende funktioner, der ligger i haven som et typologisk begreb. Denne ændring i forforståelsen af haven over tid – gående fra det nyttige over det kontemplative til det repræsentative – kan perspektivere, hvad vi anser for at være det bymæssige og det landskabelige. Det peger mod et afvekslende velfærdsværdisæt for det sansende subjekt, over tid.

En tredje fortælling er etnolog Peter Dragsbos bog *Hvem opfandt parcelhushvarteret?* (2008). Eksempelvis startede visse udstykninger ifølge Dragsbo (2008:192) af parcelhusgrunde, som fællesskaber af haveparcellister eller kolonihaveforeninger, der købte jord uden for byen for at etablere individuelle haver på eksempelvis 600 m². Parcelhusbevægelsen er ikke nødvendigvis et rent bebyggelsesfænomen. Ravns og Dragsbos bidrag peger mod en forståelse af landskabsbyen, som defineres af tiden og det udendørs.



Arkitekten Boris Brorman Jensens Ph.D.-afhandling *Byen genopdaget – på sporet af den nutidige by* (2004) artikulerer både et tidsligt og landskabstypologisk syn på byen. Hans kapitel om Århus Ringvej indledes med to helsides illustrationer af vejforløbet (dag og nat), der vises som en række screen shots af en film skudt fra passagersædet i en bil. Brorman Jensen beskriver oplevelsen fra vejen som det at køre i en plantage, hvor der holdes fødselsdag, grundet de mange trætoppe og flagstænger. Brorman Jensens konklusion er, at denne "Garden City of Everyday Life" defineres af omgivelsernes "intensitet". Det intensive beskrives ikke nærmere.



Som landskabsarkitekt skriver førnævnte Jackson om, hvordan mennesket må blive bedre til at anerkende, hvor meget det selv er i stand til at ændre et landskab og tidens gang i et. Hvis mennesket kan omdanne et landskab til noget nutidigt og kunstigt, kan mennesket også returnere til en mere "naturlig" tilstand eller orden. En ny tidsrumlig orden skal ikke kun have indvirkning på naturen, den skal i lige så høj grad være rettet mod mennesket selv (Jackson 1984:157). Jackson ser, at et tidsmæssigt fokus kan hjælpe os med at forstå, hvordan et landskab er i konstant forandring, og hvordan vi selv er med til konstituere landskabet gennem vores oplevelse af det tidsmæssiges natur.

Filmmediet kan hjælpe med at indfange og illustrere omgivelser som tidsrum og tydeliggøre det tidslige som noget karakterskabende. Dette vil blive beskrevet nærmere som et tidsperspektiv i det næste kapitel ligesom det her belyses, hvorledes filmmediets tids- og lyddimension betoner omgivelsernes landskabelige kvaliteter. I det næste afsnit vil jeg belyse bevægelsen som erkendelsesform med afsæt i et litterært udforskende omgivelsessubjekt.

BEVÆGELSE SOM ERKENDELSESFORM

Den franske filosof Jean-Jacques Rousseau (1782/1966:19) ønsker at lade sine ”*tanker gå, hvorhen de vil, uden modstand og uden tvang*”. Han stræber efter at sætte sit selv, sit subjekt og refleksionen fri i forhold til sin omverden. Han vil gerne finde en filosofi for sig selv, for sit selv (Rousseau 1782/1966: 39). Som en Husserl før sin tid, ser Rousseau virkeligheden skabt af mennesket selv. Rousseau opfatter særligt afsondretheden og vandringen som en mulighed for at ransage sig selv og sit forhold til omverdenen. I bevægelsen fra et sted til et andet har mennesket mulighed for at nærme sig en større mening med tilværelsen. Vandringens potentiale er, at den kan sætte subjektet fri til at se det skønne i uskønne omgivelser.

Denne stræben efter en frisættelse af erkendelsen kommer til udtryk i dannelsesromanen *Rêveries du promeneur solitaire* (1782), på dansk *Den ensomme vandrers drømmerier*, der udgives post-mortem. Rousseau beskriver det at nå til en større erkendelse om sig selv og sine omgivelserne i en række vandringer. Han beskriver selv sin tilstand som en drøm, da virkeligheden forekommer ham at være ”*et uforståeligt kaos, hvor jeg slet intet fatter; jo mere jeg tænker over min nuværende situation, jo mindre kan jeg forstå, hvor jeg er.*” (Rousseau 1966:10). Hvor andre måske fører journal for at udlede et system over virkeligheden, skriver Rousseau udelukkende for at blive klogere på sig selv.

Rousseau har den epokeskabende dristighed at mene, at det udprægede private også vedrører offentligheden (Schack 1984:15). Som repræsentant for den franske førromantik er Rousseau skelsættende, idet han retter blikket indefter i sig selv for at sige noget kvalificeret om verden. Han søger ud i naturen for at søge (tilbage til) sig selv og få et mere naturligt forhold til omverdenen. Vandringen er en erkendelsesform af omgivelserne og af ham selv.

At finde hjem i omgivelserne

Et andet eksempel på at bruge vandringen som erkendelsesform er filosofien Henry David Thoreau. Han opfatter det at vandre i den virkelige verden, i naturen, som et billede på en alternativ måde at tænke på, der udfordrer det, som er forbeholdt den indre og ideelle verden. I Thoreau's virkelige verden er det skønne eller det sande at finde i det vilde og naturen. Naturen er en foranledning

til at gå fra det ydre til de indre, oplevelserne i ånden eller billedet bag tingene. ”*Han er på sporet af alt; Naturen er porten, han baade dvæler i og gaar ind gennem*” som Jacob Paludan skriver om Thoreau (se Thoreau 1854/1949:9). Thoreau ønsker at følge fænomenerne i alle deres faser, som er han forsker.

Hans bog *Walden - livet i skovene* (1854) beskriver et toårigt selvvalgt ophold i en afsides liggende hytte i en skov, nær Concord, Massachusetts, hvor han forsøger at skabe en mening i virkeligheden ved at vandre ud i naturen, eller i det for mennesket fremmede. Som han beskriver i essayet *Om at vandre*:

”Det er os ikke ligegyldigt, hvad vej vi går. Der er en rigtig vej; Men vi er svært tilbøjelige til at af taabelighed og uagtsomhed at vælge den forkerte. Vi vilde gerne gå den tur, vi endnu aldrig har gjort gennem denne virkelige verden, den tur, som er aldeles symbolsk for den sti, vi elsker at vandre ad i den indre og ideelle verden; og utvivlsomt har vi til tider svært ved at vælge retning, fordi den endnu ikke klart eksisterede i vores tanke.” (Thoreau 1862/1966:23)

Thoreaus bevægelse afspejler for mig en ide om at etablere en optik, hvor en intuitiv erkendelse udspringer direkte af erfaringen, af bevægelse i omgivelser. Han vil tingene, fænomenerne, nær, men ønsker ikke at bruge forstørrelsesmekanismer som mikroskop eller kikkert, da han ser dem som en slags forfalskninger af virkeligheden. Verden skal opleves, som den står frem. Han beretter samtidig om sine oplevelser i jeg-form for at tydeliggøre videregivelsen af den indre, subjektive erfaring. ”*Vi glemmer gerne, at det altid, naar alt kommer til alt, er første person, der taler.*” (Thoreau 1949:12). Bøgerne er hans repræsentationsform af det indre blik.

Som en af de tidlige romantiske forfattere ønsker Thoreau at opnå en større forståelse af verden som en helhed. Han må vandre ud og bo i det vilde, det ukendte, i dette tilfælde skoven. Et andet, senere og mere by-orienteret eksempel er engelske William Morris's roman *News from Nowhere* fra 1890. Han beskriver en gåtur ud igennem Londons forstæder i ønsket om at finde hjem og, ikke mindst, finde et hjem i omgivelserne. Filmkameraet kan anvendes til at dokumentere lignende bevægelser og derved hjælpe med at udfolde nye forståelser af fremmede såvel som kendte omgivelser.

Digteren Jens Baggesen er en af de første danske vandrere, der i slutningen af 1700-tallet sætter ord på oplevelsen af landskaber, som man tidligere har foragtet og frygtet. Igennem flere århundreder har heden på det tidspunkt kun haft negative associationer som ”ørken”, ”ufrugtbar og fuld af lyng”, ”brun tør og ensformig” (Eichberg 2005: 3). Med Baggesen værk bliver heden opdaget som værdifuld natur, da han er med til at tematisere vandreturens praktiske nytte samt oplevelsen af fodrejsens romantiske poesi.

Dramatisk banalitet giver omgivelsens ambiens *Strukturerende komponent, 2011*





I 1789 går Baggesens vogn i stykker på den lyneborgske hede i Tyskland. Baggesen, der fortsætter til fods, imens vognen bliver repareret, oplever nu en storslået fascination, en vækkelsesoplevelse, over hedens særlige natur. Da Baggesen senere bliver tilbudt plads af en herre i en forbigående vogn og Baggesen afslår med en beskrivelse af sin vandringsoplevelse, svarer herren:

”Besynderligt! De er den første beundrer af denne Hede, jeg har fundet paa mine Reiser. Jeg selv er vel kommen over tyve Gange denne Vej, men uden at opdage mindste Fortryllelse paa samme” (ibid.).

Baggesens ufrivillige vandring varsler en ny bevægelsesform, hvor flere og flere mennesker søger ud i naturen. Denne anerkendelse af visse tidligere oversete landskaber bliver senere beskrevet som friluftslivets *første grønne bølge* i Danmark. Den romantiske vandrers træder ind på den historiske scene som en naturens eller omgivelsernes flaneur-figur. Hvor fodturen tidligere har været for de fattige, opstår der en ny vandrekultur omkring oplevelsen af naturen. Her vandrer man ud i de tidligere afskyelige landskabelige afkroge som led i en identitetssøgning og en bevidsthedsudvidelse. Det forekommer ikke væsensforskelligt fra hvad Robert Smithson og ikke mindst Banham foretager sig små to hundrede år senere på det amerikanske kontinent i Passaic og Los Angeles.

Smithsons førnævnte fotoessay *A tour of the monuments of Passaic, New Jersey* (1967) beskriver hans tur væk fra Manhattan, ud i forstaden Passaic i New Jersey. Under en vandring tager han fotos af forskellige elementer som en bro, en pumpestation, en rørledning og en sandkasse. Disse udråbes som oplevelsesmonumenter i hans essay om omgivelserne. Sideløbende med denne fotodokumentation bliver hans oplevelser og refleksioner udførligt beskrevet i teksten. Smithson bruger vandringen, hans en-til-en oplevelse af landskabet, i det han kalder en *suburban odysse* til at nå til en ny erkendelse af forstaden Passaic. Smithson (1996:72) ser Passaic som et spejl, en art refleksion af byen. Han udforsker, som Rousseau, virkeligheden igennem en spejling.

Til sidst spørger Smithson i sit essay om Passaic har erstattet Rom som den evige by, som et mål for den moderne dannelsesrejse? I BBC dokumentaren *Reyner Banham Loves Los Angeles* (1972) artikuleres samme tanke, idet Banham, blandt andet via en audioguide, introducerer omgivelserne som noget, der bør indgå i enhver moderne byplanlæggers dannelsesrejse. Det erkendelsesmæssige læringsafsæt skal forskydes fra Rom til LA. Hvor Smithsons fotoer mimer Morris' rejse, er Banhams fiktion en filmisk rejsebeskrivelse.

Vandring i nutidige omgivelser

Ud over den vestlige civilisations tilbagevendende figurative billeder på vandringserkendelse, som Homers *Odyseus* og Benjamins *flaneur-figur*, er kritikken af modernismen fyldt med begreber, der relaterer sig til vandring eller bevægelse: Såsom de Certeaus fokus på hverdagslivspraksis i *The practice of Everyday Life* (1984), Koetter og Rowes ræv i *Collage City* (1978), Jacobs fortovsballet fra *The Death and Life of Great American Cities* (1961) samt den tyske sociolog George Simmels fremmede fra *Soziologie* (1908) og den franske filosof Henri Lefebvres *Rytmeanalyse* (1992). Vandringens uforudsigelighed er ligeledes beskrevet i den russiske instruktør Andrei Tarkowskys film *Vandringssmanden* (1979), hvor en professionel guide hjælpe fremmede med at krydse grænsen til en særlig forbudszone, hvorefter vandringernes retning mod et speci-

fikt mål bestemmes tilfældigt ved, at guiden kaster en mønt.

Et nyere eksempel på vandringsen som en erkendelsesform er den belgiske arkitekt Annelies De Smet projekt *Uitwaaien* (2010) på Kunstakademiets Arkitektskoles Center for Byrumforskning. Hendes projekt kredser blandt andet omkring bevægelsesforløb og perception af rum og liv. Projektet knytter an til en beskrivelsesform, der kan spores tilbage til *Situationisternes* psykogeografiske kortlægning af Paris, hvor sanseindtryk af bevægelsen gennem byen til fods danner udgangspunktet for beskrivelser af omgivelserne. De Smets projekt illustrerer denne oplevede dislokation og den sanselige væren, der ikke fanges og repræsenteres med oversigtskort. Muligvis fortaber De Smet undervejs sig selv i repræsentationen, da udstillingskatalogets insisterende kalejdoskop af informationer kan gøre det svært for andre, end hende selv, at orientere sig i projektet. Disorienteringen er muligvis en pointe ved hendes projekt, da valget af medie viser den indlejrede kompleksitet i hendes genstand og behovet for udvikling af nye repræsentationsformer.

I sommeren 2002 lejer de danske journalister Michael Bertelsen og Mads Brügger sig ind i et hus i et af landets største parcelhuskvarterer, Skjoldhøjsparken i Århus, i en uge. Herfra udforsker de danskernes mest udbredte boligform. Om dagen bevæger de sig rundt i området og taler med folk, og om aftenen klipper de beretninger og lydbilleder sammen til i alt syv radioudsendelser under overskriften *Skoldhøj Arkivet*. Dette beskriver oplevelsen af kvarteret, dets liv, rum og beboere i lyd. Jeg ser Bertelsen og Brügger som en moderne udgave af Thoreau og Baggersen. Hvor de tidlige romantikere tog i skoven eller på heden, søger Bertelsen og Brügger efter en identitet og mening i landskabsbyens parcelhuskvarterer. Bertelsen og Brügger anvender vandringsen, det indlejrede og lydsiden til at skabe en ny fortælling om forstaden.

Ligeledes kan filmmediet være med til at illustrere æstetiske kvaliteter ved noget ellers ordinært. Et eksempel på dette, som er knyttet til en bevægelse, er de optagelser, som Danmarks Radio har produceret af 10 danske banestrækninger i 2011. Inspireret af Norsk Tvs 7-timers optagelse af Bergensbanen sender DR togrejsen København H-Frederikshavn uden et eneste klip i juleferien. Rejsen bliver optaget fra lokomotivførerens plads, forrest i toget og gengiver et dansk landskab, som mange kører igennem hver dag, men som få måske ser, sådanne. Togoptagelserne viser et hverdagslandskab eller et Danmark i forløb, der fremstår som en samlet oplevelse. Banestrækningerne viser, hvordan togstrækningerne har kulturel interesse og æstetisk værdi som en rejseoplevelse for danskerne.

Mange af nutidens by- og landskabsdefinitioner er knyttet til en geografisk bevægelse. *Ørestaden* er lagt ud omkring en metrolinje, *Øresundsregionen* er defineret ved intensiteten i pendlingen omkring Øresund. *Den Østjyske Million-*



by er opstået som begreb omkring den østjyske motorvej. Selv *Fingerplanen* er en koncentration af det bymæssige omkring toglinjer. De daglige vandringer synes udgangspunktet for en ny begrebsliggørelse af den åbne by. Den øgede geografiske mobilitet betyder, at byspredningen ikke nødvendigvis opfattes som noget negativt ved landskabsbyen. Tværtimod forekommer spredningen af byen og dens landskabelige karakter en naturlig del af oplevelsen og erfaringen fra eksempelvis motorvejen.

By- og landskabsteoretiske vandringer

I Los Angeles lærte den ellers cykelglade Banham fra London sig selv at køre bil

for bedre at kunne forstå denne by, der ikke ville lade sig forklare ud fra eksisterende byteori. For Banham giver denne by kun mening fra vejsiden, fra bilen. Det handler for ham om at blive bedre til at læse det sprog, i hvilket omgivelser er skrevet: “*So, like earlier generations of English intellectuals who taught themselves Italian in order to read Dante in the original, I learned to drive in order to read Los Angeles in the original*” (Banham 1971:23). Byens radikalt anderledes væsen fordrer, at han må lære sig selv et andet slags sprog, den spredte bys sprog. Han ser bilen som central i forståelsen af dette sprog på grund af de mange vandringer i bil over store afstande, der dagligt finder sted i Los Angeles.

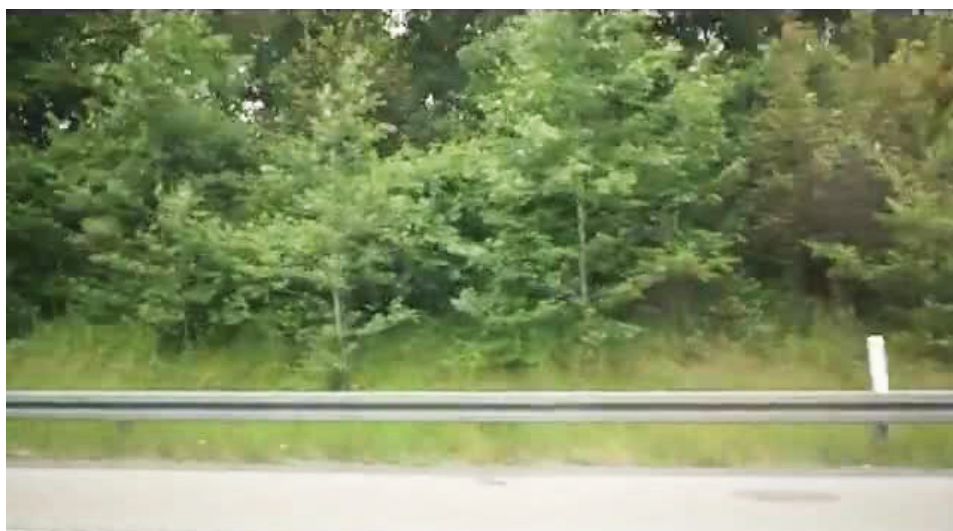
Rem Koolhaas foretager senere i 1970erne en lignende vandring fra Europa til New York for at bedre at forstå arkitekturens væsen. I byportrættet *Delirious New York* (1978) gør Koolhaas rede for, hvordan de europæiske arkitekter kun kan krydse Atlanten mentalt, hvis de er i stand til at frigøre sig fra deres tyngende arkitektoniske historie og svømme i den stik modsatte retning af, hvor de ellers gerne vil hen. Kun i kraft af vandringen over Atlanten og bosættelsen eller nedsynkningen i det fremmede, kan europæerne blive klogere på deres arkitekturkultur. Måske gælder det samme for landskabsbyen, - at vi må gå noget mere ud og rundt i den for at slippe væk fra vores europæiske tætbys-kulturarv?

Banham finder grundlæggende, at nøglen til erkendelse af Los Angeles består i at sætte sig ind i bevægelsen:

“The language of design, architecture, and urbanism in Los Angeles is the language of movement ... and the city will never be fully understood by those who cannot move fluently through its diffuse urban texture...” (Banham 1971:23).

For at forstå og indfange byens væsen, må ens blik udgå fra dens automobiliserede natur. Samtidig kræver Los Angeles en anden form for beskrivelse end det traditionelle byportræt. Kun en dårlig historiker kan ikke udvikle nye flasker til den nye urbane vin – som Banham omtrent formulerer det (1971:21). Som tidligere beskrevet fører det til en landskabs-orienteret typologisk beskrivelse af det bymæssige samt et dokumentarfilm om byen, der er udformet som en audioguidet tur i bil.

Bevægelsens betydning adresseres også i Gordon Cullens *The Concise Townscape* (1961). Denne bog, der bliver publiceret efter hans række af artikler om samme emne, beskriver byen gennem, hvad han kalder en seriel vision, et forløb af billeder, der illustrerer og gengiver erfaringen af byen i bevægelse (Cullen 1961). Cullens bevægelser gengiver hovedsageligt oplevelser fra den tætte by. Han beskriver herigennem, hvordan de kategoriske landskaber, illustreret ved enkeltstående fotografier, er under forfald. Han finder det uhensigtsmæssigt, at landskabselementerne blandes.



Så selvom Cullen virkeliggør en første seriel vision, et sekvens blik eller en art optisk sekvensialitet, bliver dette ikke til en fordomsfri udforskning af landskabet. Hvor Cullen på den ene side ubevidst bygger på ideen om vandringens betydning i læsningen af det bymæssige, afviser han på den anden side, nærmest kategorisk, at det afvekslende og forskellige som noget, der æstetisk *ikke* hører hjemme i disse omgivelser. Som tidligere nævnt inspirer Cullen dog arkitekterne Venturi, Scott Brown og Izenour til at kigge mere fordomsfrit på Las Vegas' hovedgade i et bevægelses perspektiv.

Ambiens skabes gennem en dramatisk banalitet, *Strukturerende komponent*, 2011



Kevin Lynchs *The Image of the City* (1960) bliver udgivet som et resultat af Massachusetts Institute of Technologys forskningsprojekter i perception omtrent samtidig med Cullens bog. Her studeres byen som et visuelt og mentalt fænomen gennem en sammenlignende analyse af tre byer; Los Angeles, Boston og New Jersey. Herudfra udskilles fem elementer (*sti, kant, distrikt, knudepunkt* og *pejlemærke*) som empiriske kategorier, som skal lette designerens arbejde med at organisere det bymæssige billede som et hele, man kan orientere sig i. Lynch skriver om byen, som noget der opfattes i sekvenser, men han finder det upassende, hvis der er for stor kontrast mellem elementer. Designeren skal skabe

harmonier. Derved afskriver Lynch muligheden for en modsætningens æstetik. Omvendt finder Koolhaas i introduktionen til *Pearl River Delta* (Koolhaas et. al 2001), overdrevne forskelle som en væsentlig kvalitet ved Asiens byer.

Omgivelser som bevægelsessekvenser

Den danske arkitekt Hans Ovesens *Snit i storbyen* (2007) beskriver Storkøbenhavn i en snitmæssig rejse ind ad Frederikssundsvejen til og med søerne. Ovesen tematiserer den nye bys rumlige særkende ud fra en præmis om, at byarkitektonisk kvalitet kan findes overalt i storbyregionen, og at dens former ikke umiddelbart kan erkendes via en traditionel arkitekturanalyse (Ovesen 2007:5). Hvor Brorman Jensen laver et snit i og omkring byen (Århus), foretager Ovesen et snit igennem byen (København) for at sige noget om den nutidige by. Selvom det kan indvendes, at snittet er et traditionelt arkitektonisk redskab er Ovesens studie vedkommende, da han forsøger at adressere byen i en bevægelse, der i dets illustrationer mimer en filmisk og rytmisk sekvens.

Ovesen starter udefra, fra periferien, i det han kalder byen uden navn, for at diskutere hierarki, bevægelse, æstetik, tid og kontekst i en række essays. Derudover knytter han en række begreber til den nye by, i en art nodeform, der måske kunne ses som starten på et alternativt sprog. Som afslutning leverer Ovesen et problemkatalog over Frederikssundsfingeren, der vises som et diagram af billedet fra vejen. Selvom han lægger op til en læsning af byen i en vandring, gengivet som en musisk grafisk afbildning af rytmiske variationer, modulationer eller overgange i rum, problematiserer han monotonien i vandringsoplevelsen (Ovesen 2007:149). Herved afslører han et værdigrundlag, der modsat minimalismens æstetik og musik ikke finder, at det monotone kan bidrage med æstetisk værdi. Kvaliteten ved gentagelsen overses.

Grundlæggende beskriver disse studier en tendens, der ønsker at komme tættere på byen ved en personlig, subjektiv perceptionsmæssig udforskning og bevægelse. Danske "motorvejsarkitekter" som Michael Varming og landskabsarkitekt Jørgen Krohn Vesterholt har tidligt pointeret rytmens betydning for trafikantens oplevelse (se Hovgesen et. al. 2007). I forskningsprojektet *Byen, vejen og landskabet* (Vejdirektoratet 2005) udforskes oplevelsen af omgivelserne fra vejen i visuelle sekvenser, uden projektet dog kommer nærmere ind på selve repræsentationen af sekvenserne. I den danske landskabsarkitekt og Ph.D. Stefan Darlan Boris' afhandling *Urban skov og landskabsinfrastruktur* (2010) optræder flere ukommenterede billedserier af forløb som forsøg på at illustrere omgivelserkvaliteter. Vandringssekvensen forekommer central for repræsentationen af den landskabelige oplevelse.

I Rikke Munck Petersens Ph.D.-afhandling *Landskabets transformation* (2010)

bliver et landskabeligt sekvensperspektiv tydeligt udfoldet i en række montager. Disse skal beskrive et dynamisk syn på landskabet ved at gengive selve oplevelseskonceptionen i vandringens repræsentation. Det ikke-bebyggede og det bebyggede behandles ligeværdigt i de landskabelige vandringer, der beskrives som rumlige tilstandsbegivenheder. Disse er ikke væsensforskellige fra, hvad jeg vil betegne som omgivelser. I Munck Petersens arbejde bliver landskabets kropslige nærvær adresseret som en oversat dimension ved arkitekternes rumlige iagttagelse og konception.

Hendes landskabelige montager viser, hvordan bevægelsen er med til at konstituere subjektets rumlige oplevelse som en række tidsrum. Afhandlingen er et dansk landskabsarkitektonisk forsøg på at udvikle en tilgang, der kan beskrive den subjektive og sanselige oplevelse af det rumlige som et væsentligt parameter i planlægning. Hendes afhandling er interessant, da den udfolder, hvordan et sansende subjekt genererer sin landskabelige forståelse, og hvordan dette i højere grad bør tænkes ind i landskabernes planlægning (se Munck Petersen 2010:336-337).

Den græske landskabsarkitekt Krystallia Kamvasinou (2004) beskriver og sammenligner Athen og London i to store oplevelsessnit eller *transects* foretaget henholdsvis til fods og i tog i de to storbyer. Det er også sansende subjekt-baseret beskrivelse af, hvordan en landskabsbyforståelse genereres. På baggrund af *Emerging Landscapes* konferencen i 2010 på Westminster University har hun sammen med arkitekten Davide Deriu (Kamvasinou og Deriu 2012:5-8), pointeret hvordan dels

- bevægelsesæstetiske diskussioner af omgivelsernes betydning - ind til det sidste årti - har været relativt begrænsede
- filmmediet som potentielt repræsentationsmedie betoner spørgsmål om formål og manipulation med landskabsrepræsentationer.
- dualismen mellem det at observere (et landskabsbillede) og det at være indlejret (i en landskabspraksis) gennemsyrrer de faglige diskussioner.

Der kan således konstateres et skisma mellem det observerede og den indlejlrede oplevelse, som burde artikuleres tydeligere teoretisk og metodisk. Jeg har derfor bemærket, at arkitekter ved Columbia Universitet i New York i 2011 har indgået et forskningsmæssigt partnerskab med den amerikanske del af Audi om eksperimentelt at udforske sammenhængen mellem bevægelse, mobilitet og design i www.experimentsinmotion.com. Ligeledes har ETH landskabsafdeling i 2012 indgået et partnerskab med den tyske Volkswagen Stiftung om forskning i nutidens landskaber. Virksomhederne bag den nye mobilitet finansierer den nye forskning, da bilerne er en integreret del af den åbne bys erkendelsesform.

På baggrund af denne gennemgang finder jeg grundlag for at udvikle et nyt perspektiv på omgivelser, der beskriver bevægelsesoplevelsen, før omgivelserne dømmes æstetisk "irrelevante". Filmmediets øgede tilgængelighed tilbyder nye former for repræsentationer af det oplevede. Dette vil jeg illustrere i næste kapitel under overskriften *bevægelsesperspektiv*. I resten af dette kapitel vil jeg belyse, hvorledes filmmediet kan afspejle et dobbeltperspektiv mellem det observerede og det i konteksten indlejrede subjekt.

KROPPEN SOM ERKENDELSESFORM

I dette delafsnit undersøger jeg, om der kan etableres en tydeligere kobling mellem den kropsligt observerede omgivelse og et observerende subjekt ved hjælp af filmmediet. Filmmediet fødes i slutningen af 1800-tallet som en repræsentation af hverdagslivsomgivelser. Ligeledes sætter den danske landskabsarkitekt Ole Nørgård i artiklen *Filmen på forruden* (1969) et direkte lighedstegn mellem veje og film i forhold til udformning af infrastruktur og landskaber herhjemme. Nørgård beskriver, hvordan veje og film gerne deler en logisk opbygning, hvor forskellige forløb er en del af handlingen, og vekselvirkninger er med til at skabe spænding og afspænding.

Dette filmiske perspektiv på omgivelser indenfor by- og landskabsudforskningen vil jeg uddybe i det følgende med henblik på at etablere en refleksiv registreringspraksis, hvor film anvendes som redskab til at vise den indlejrede, kropslige omgivelsesoplevelse. Mit dobbeltperspektiv repræsenterer et perspektiv, der både adresserer den observerede kropslige omgivelse og det i omgivelsen observerende subjekt, der opholder sig i omgivelsen. Før dette perspektiv udfoldes og belyses i næste kapitel gennem to eksempler, finder jeg det væsentligt først at gennemgå tidligere forsøg på at etablere enten refleksiv filmisk repræsentationspraksis eller en alternativ omgivelsesregistrering, der har mulige relationer til filmmediet. Da disse kan fungere som afsæt til at beskrive de kvalitative dimensioner, som mit dobbeltperspektiv potentielt kan og skal indfange.

Omgivelser som filmsekvenser

Den allerførste offentlige fremvisning af filmoptagelser er Lumiere brødrenes 20 minutters program d. 22 marts 1885, der viser ti korte stumfilmoptagelser af hverdagssituationer. I 1927 giver Ruttmann i *Berlin. Sinfonie der Grossstadt* en times portræt af det bymæssige i levende billeder. To år efter kobler Vertovs *Man with a movie camera* (1929) filmkameraet direkte til repræsentationen af fire russiske byer. Moholy-Nagy eksperimenter også med at indfange Berlin hverdagsliv i kortfilmen *Berliner stilleben* (1931). Filmmediet anvendes 40-50 år efter dets tilblivelse aktivt til at repræsentere hverdagslivet og de omgivelser, som det udfolder sig i.



Filmmediet kobles noget senere til det bymæssige i forskningssammenhænge. I 1954 formulerer Ungarske Gyorgy Kepes sammen med Lynch forskningsprojektet *The perceptual Form of the City* på Massachusetts Institute of Technology, der entydigt adresserer, hvordan det bymæssige perciperes og repræsenteres. I takt med efterkrigstidens øgede opmærksomhed på byernes decentralisering finder Kepes den filmiske sekvens interessant for beskrivelsen af det urbane (Stierli 2010:173). De amerikanske arkitekter og byteoretikere Donald Appleyard, Kevin Lynch og John R. Myers studie og bog *The View from the Road* (1964) er ikke et entydig filmisk undersøgelsesblik fra motorvejen. Blot nævnes

filmmediet som et muligt redskab, der meningsfuldt kan beskrive relationen mellem bevægelsen i bil og perceptionen af byen, som et genstandsfelt.

Forfatterne beskriver oplevelsen af de rumlige sekvenser som sammenlignelige med oplevelser af kontinuitet og insisterende bevægelser i musik og film (Appleyard et al. 1964:4). De proklamerer undervejs, at ”*hvis vi ønsker at ændre blikket fra vejen, er det essentielt først at udvikle en teknik af optagelse, analyse og kommunikation af dens visuelle sekvenser*” (Appleyard et al. 1964:19). Filmmediets potentialer diskuteres her kortfattet som en potentiel repræsentationsteknik. Film sættes derved i en forskningssammenhæng i direkte forbindelse med erfaringen af byen, i bevægelse, i sekvenser.

Blikket fra bilen gennem forruden skaber mening på den måde, at det urbane rum får indskrevet en fortælling, en narrativ struktur, der minder om filmmediets (Stierli 2010:153). Realiseringen af byen for betragteren sker ikke simultant eller via et overblik, men i sekvenser, oplevet i bevægelse, igennem bilruden. Appleyard et al. (1964:5) beskriver, hvordan individet læser en mening ind i verden, i en art total struktur, i det vedkommende passerede rum og objekter på en vej. De foregriber en tese om, at den åbne by skabes som en sammenhængende omgivelse gennem bevægelsen igennem denne.

The View from the Road studiet er gengivet i bogform. Repræsentationen drager ikke videre nytte af bogens højformat, andet end at fremstille sig selv som et muligt partitur for det urbane blik. Interessant er imidlertid den række af billedserier, der optræder som filmiske. Dernæst består bogen af en række diagrammer og en tegneserie, hvor oplevelsen af bevægelsen på vejen gengives ved at flippe hurtigt igennem bogen, - hvorved en simpel tegnefilm opstår. Endvidere viser komplekse sekvensdiagrammer oplevelsen via en repræsentation, der læner sig op af musikkens notation ved at indikere intensitet, længde og overlap, harmoni og disharmoni, en art tonalitet. Sidstnævnte er ikke fjernt fra et storyboard eller Ovesens snitrepræsentation.

Studiets resultater beskrives samlet som ”*An Abstract Notation of Motion and Space*” (Appleyard et.al. 1964:21). Forfatterne finder, at deres notationsteknik ikke kommunikerer sekvensen så direkte som filmmediet selv. De anvender ikke selv filmmediet og beskriver blot muligheden for at optage, analysere og kommunikere oplevelsen af byen i filmsekvenser. Mine tre mediemetodiske filmperspektiver er et forsøg på at udfolde mulighederne ved at filme omgivelser mere systematisk og anvende filmmediet som et analyse- og kommunikationsredskab.

I *Learning from Las Vegas* bliver det visuelle og sekvenserne adresseret som en anden mulighed for at studerede det bymæssige på en ny måde. Venturi et al.

(1972:3) stiller spørgsmålstegn ved, hvordan arkitekter ser på omgivelserne. De bliver revolutionerende i deres forsøg på at lære fra det eksisterende landskab, The Strip, i Las Vegas. *Learning from Las Vegas* bliver en repræsentation af et alternativt hverdagsarkitekturblik på byen.

De tre undervisere Venturi, Scott Brown and Izenour ser det mobiliserede blik, oplevelsen eller erfaringen gjort i bevægelse, som en vigtig del af analysen af den amerikanske by. De finder det interessant at inddrage filmmediet i deres *Learning from Las Vegas* studie, da de enorme rum, som The Strip repræsenterer, ikke kan indfanges i et enkelt fotografi (Venturi et. al. 1972:35). Filmsekvenserne optræder på én gang som et datagrundlag og et analyseredskab for et alternativt blik på det bymæssige. Filmens sekvenser af billeder og lyd er tilsammen en audiovisuel oplevelsessammenhæng. Filmmediet skaber en sammenhæng i det arkitektonisk umiddelbart usammenhængende, hvilket jeg finder er mediets klare potentiale for by- og landskabsudforskningen.

Venturi, Brown og Izenour søger med filmmediet at afprøve en umiddelbar udtryksløs filmisk affotografering og dokumentation af omgivelserne, der er relaterbar til billedkunstneren Ed Ruschas fotografiske dokumentation af 23 tankstationer. Formålet synes at være en afskrivning af erfaringerne knyttet til den "indlejrede" oplevelse. Konkret udføres en optagelse med et kamera spændt fast på en bils motorhjelme af the Strip, i hele dens længde. Denne 21 minutters lange ukommenterede optagelse bliver betegnet *Las Vegas Deadpan*. Deadpan er set som en neutral, umiddelbar og apatisk stil, som skal skabe basis for en visuel analyse, der er frigjort fra eksisterende normer og konventioner (Stierli 2010:138). Jeg læser denne deadpan som et ønske om at etablere en form for objektivitet i blikket på omgivelserne. Omkostningen er, at visse af de sanselige erfaringer, såsom skabt gennem menneskets distraktion, kan gå tabt.

Mens *Learning from Las Vegas* beskriver arkitektur som kommunikationsredskab og *The View from the Road* beskriver et muligt tegnsystem for bevægelsen gennem omgivelser, er dokumentaren *Reyner Banham Loves Los Angeles* et ambitiøst forsøg på at beskrive oplevelsen af den spredte byform i sin helhed, i film. Banhams blik fra bilen skal skabe mening i det landskab, der qua sin formløshed bliver fundet meningsløs, da genstanden ikke passer begrebet by og omvendt. Det er fattigdommen i dette blik og afvisningen af det radikalt anderledes eller upassende, som Banham advokerer imod, og som jeg finder en interessant illustration af, hvad et dobbeltperspektiv kan. Banham repræsenterer et alternativt og mere indlejret blik på omgivelserne, som kan udfoldes filmisk.

Med det filmiske som et integreret element i den visuelle kultur, af surfing og zapping, er mediet mig en oplagt indgangsvinkel til at begrebsliggøre nye fælles

landskabelige perspektiver. Det er fra den subjektive erfaring, gengivet via kameraets linse, at nyt syn på omgivelser kan tage et effektfuldt afsæt. Banhams filmbårne kærlighedserklæring til Los Angeles i 1972 er en realisering af det erkendelsesteoretiske potentiale, som Appleyard, Lynch og Myer et årtid forinden har adresseret i deres *View from the Road*.

Omgivelse og krop i hovedroller

Med sit landskabsblindhed-begreb efterlyser Girot et blik på landskabet, der handler om andet end landskabet set som et naturgrundlag, en ressource. Landskabet skal (igen) tillægges noget mytisk. Girot (2010:19) beskriver det som at give landskabet ånd. Filmmidiet skal i Girots øjne ikke nødvendigvis bringe os tættere på virkeligheden. Det skal blot omsætte omgivelseserfaringer med en medieform, der er bedre adapteret til vores tid (Girot 2010:29). Det er et forsøg på at se noget unikt og særligt ved en omgivelse – som det specifikt lokale, det særligt generiske eller det æstetisk værdifulde ved det hverdagsagtige.

Ph.D. i landskabsarkitektur Sabine Wolf (2010) ved ETH fremhæver *Berlinsko-lens* instruktører som eksempler på en filmisk interesse i det mytiske ved hverdagslandskaber. Angela Schanelec, Christian Petzold, Thomas Arslan, Benjamin Heisenberg, Valeska Grisebach, Henner Winckler, Ulrich Köhler og Christoph Hochhäusser begynder i midten af 1990'erne at gøre opmærksom på steder i byen, som umiddelbart fremstår oversete. Filmene udspiller sig på steder, som opleves som ikke-steder og terrain vagues (Wolf 2010:35). Fordi filminstruktørerne ingen specialeffekts anvender, får omgivelserne i deres filmiske gengivelse en særlig stemning. Instruktørerne zoomer ind, bogstavelig talt, på enkelte steder og afbilleder hverdagslivets omgivelser, som de ser ud.

Gennem de tyske instruktørers lange kameraindstillinger af omgivelserne får fiktionen et dokumentaristisk tilsnit (Wolf 2010:37). Instruktørerne redefinerer byområderne blot ved at filme dem. Filmene viser et eksperimentelt felt indenfor den filmiske praksis i afkodningen af omgivelser. De såkaldte ikke-steder er ikke kun en baggrund for filmenes plots, de er en del af plottet. Det er omgivelserne, hvor livet udfoldet sig. Landskabet bliver derved tillagt en hovedrolle. Det er det fælles, der omgiver skuespillerne. Filmene bliver et dobbeltperspektiv, der gengiver omgivelserne for et film-observerende subjekt samt subjekters, her skuespillere – kropslige reaktioner på omgivelserne i omgivelserne. Dette filmiske og analytiske dobbeltperspektiv, som jeg ser relevant og forholdsvist tilgængeligt for by- og landskabsudforskningen, vil jeg udfolde og eksemplificere i næste kapitel.

Levende billeder er en del af både individuelle og fælles erindringer. Det gør ifølge Wolf (2010:41) filmmidiet til et meget effektivt kommunikationsmiddel

i værdisætningen af det muligt profane eller det sekulære. Mediet kan gøre opmærksom på hverdagslivet som en filmisk omgivelse. Vi kan gennem film blive mere nænsomme overfor såkaldte ikke-steders potentialer, da film lærer os at se disse omgivelser som visuelle og arkitektoniske fortællinger, indeholdende en æstetisk værdi. Berlinskolen har som de danske dogmeinstruktører fokuseret på indfange reallyden på det sted, der bliver filmet. Lydsiden fremstår essentiel for den filmiske gengivelse af en omgivelse, da den peger mod det omgivende, det akustiske og konteksten.

Eksempelvis har den canadiske kunstner Janet Cardiff i lyd- og filmværker arbejdet indgående med den sansemæssige perception af omgivelser og menneskets evne til at percipere virkeligheden. I værket *Forty Part Motet* fra 2001 bliver et komplekst koralværk af fyrre stemmer gengivet ved at hver stemme bliver afspillet individuelt i fyrre museumsrum. Herved sættes oplevelsen af den enkelte stemme overfor kompleksiteten af de samlede stemmer i rum og tid. I andre projekter har Cardiff brugt audioguiden (audiowalks) som introduktion til en have, et byområde eller et museum. Gæsten lytter i hovedmikrofoner til et sted, der gennem Cardiffs stemme og lydcollager bliver ladet med mytiske og symbolske kræfter. Senere har Cardiff integreret filmmediet som en del af hendes guidemateriale.

Filmens kobling af billede, lyd og tid kan afsløre en fattigdom i subjektets forståelse af en omgivelse, da filmen kan vise aspekter af omgivelse, som subjektet måske sanser, men som subjektet ikke har begreber for. Den filmiske repræsentation af en omgivelse kan i mine øjne tydeliggøre relationen mellem et sansende subjekts omgivelsesoplevelse og så selve omgivelsen. Cardiffs værker indikerer, at lydsiden har stor indflydelse på den æstetiske oplevelse af en omgivelse. Dette vil jeg udfolde nærmere igennem det næste kapitels filmperspektiver og i kapitel syvs diskussion ud fra egne erfaringer med filmmediet.

Filmmediet som antropologisk redskab

Den tyske filosof og filmteoretiker Siegfried Kracauer har tidligt i *Film theory* (1960) peget på forbindelserne mellem byen og filmen i et moderne kulturperspektiv. Senere har professorer som amerikanske Anne Friedberg i *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* (1994) og italienske Giuliano Bruno i *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film* (2002) argumenteret for filmmediets relevans til en aflæsning af nutidige omgivelser. Imidlertid har antropologer og etnologer anvendt filmmediet til at undersøge nye eller anderledes kulturer siden slutningen af det 19. Århundrede.

Det er dog først i 1960'erne, at filmmediet bliver udforsket systematisk som et antropologisk redskab, der kan bidrage til at repræsentere og opnå nye erkendelser om subjektet i dets omgivelse (Crawford 1993:35). Den danske antropolog



og filmskaber Esben Hansen (2007:37-43) sporer to væsentlige traditioner i denne nyere etnografiske filmhistorie: Den ene tradition bygger på en positivistisk antagelse om, at der findes en form for videnskabelig sandhed, som filmmediet kan være med til at afdække pga. dets realistiske potentiale. Som repræsentanter for denne *visuelle antropologi tradition* nævner Hansen (2007) antropologer og filmskabere som britiske Alfred Cort Haddon, engelske Gregory Bateson, amerikanske Margaret Mead, Timothy Asch og Karl Heider.

Den anden *fænomenologiske tradition* fremhæver filmmediets potentiale til at repræsentere erfaringer. Dens repræsentanter ser film som et medie, der kan

Det gentagne som formtræk ved omgivelsen *Strukturerende komponent, 2011*



skabe tværkulturel forståelse og identifikation, hvilket kan appellere til en fællesmenneskelig humanitet. Inden for denne tradition kan filmmagere som amerikanske Robert Flaherty, Robert Gardner og David MacDougall samt franske Jean Rouch placeres (Hansen 2007). Flaherty, Gardner og MacDougall kommer til at definere den såkaldte *observerende film*, mens Rouchs metoder skaber skole for antropologiske film med begreber som *cinéma vérité*. Denne *sandhedssøgende film* henviser til, at kameraets tilstedeværelse i felten aldrig kan adskilles fra dets registrering af de handlinger, som udspiller sig foran linsen.

Rouch efterstræber endvidere at holde kameraet på skulderen samt beholde et objektiv uden zoommulighed, således at hans zoom og kamerablik afspejler den menneskelige krops bevægelser. Rouch laver enkelte film om livet i Paris som *Chronique d'un été* (En sommerfortælling 1961), *La Punition* (Straffen 1963) og *Gare du Nord* (1964). Rouch bliver en tidlig inspirationskilde for den ny bølge i fransk film og ikke mindst instruktøren Jean-Luc Godard. Godard udforsker siden filmmediet som spændt ud mellem fiktion og virkelighed, krop og omgivelse, sansning og æstetik. Flere af disse temaer ses i Godards *Lettre à Freddy Buache* (1982), som jeg vil adressere i kapitel seks ved min begrebsliggørelse af de egenskaber, der skaber omgivelsens ambiens.

Analytiske filmpersektiver på omgivelser

Opsummeret finder jeg med de antropologiske film, nybølgefilmene, dogmefilmene, Berlinskolen og Banhams film indikationer på, at filmmediet tilnærmelsesvis kan gengive subjektets oplevelser og dets relationer, som afsæt for nye erkendelser af omgivelser. Det gælder både selve omgivelserne og af de måder, hvorpå et subjekt erkender og tillægger omgivelserne værdi. Samtidig viser byportrætterne og notationerne fra vejene et behov samt et fag- eller forskningshistorisk afsæt for at udvikle en ny filmisk tilgang til landskabsbyen. Det er på denne baggrund, at jeg annoncerer en alternativ filmisk og kropslig optik på omgivelser.

Tidsperspektivet beskriver mit forsøg på at tydeliggøre det tidslige som noget typologisk og oplevelsesmæssigt konstituerende ved omgivelser. Et fastholdt filmkamera kan vise den varierede brug eller det varierede udtryk af eksempelvis en have igennem året. Film kan i tid, lyd og billede illustrere det nyttige, det kontemplative eller det repræsentative ved det havemæssige, som Ravn og Dragsbo beskriver. Filmmediets lydside kan bidrage til at beskrive, hvordan fuglesang er medskabende af et omgivende i tid og lyd. Ligesom film kan vise flags blafren i vinden eller bilers bevægelse på en motorvej som en oplevelsesmæssig og dynamisk kvalitet ved omgivelser.

Bevægelsesperspektivet er min filmanalytiske ramme for, hvordan bevægelseserfaringer skaber omgivelser. Et fra normal øjenhøjde forskudt og bevægeligt filmkamera kan tydeliggøre, hvordan vi som mennesker læser en betydning ind i omgivelser under en bevægelse. Det forskudte og bevægelige refererer erkendelsesteoretisk og -historisk til Rousseau, Thoeau og Baggersens vandring ud i det fremmede for at opnå en ny (selv)erkendelse. I nyere tid afspejler Banham og Venturi, Brown og Izenour en lignende afsøgning indenfor byarkitekturteorien, mens Bertelsen og Brügger eller Danmarks Radios togfilm viser noget måske overset ved det alment kendte. I det næste kapitel vil jeg specificere, hvordan filmens tid, lyd og billeder kan gengiver de sanselige erfaringer gjort under en

geografisk bevægelse og hvordan bevægelsen er med til at forme omgivelsen som en landskabelig montage.

Dobbeltperspektivet er et mit forslag til et filmisk analyseperspektiv på et andet subjekts kropslige erfaringer i en given omgivelse. Det dobbelte består i, at der findes et sansende subjekt både for og bag kameraet, som simultant forsøger at forholde sig til omgivelsens væsen. Det er en reflektiv og relationel filmisk undersøgelse praksis, hvor subjektets omgivelsesoplevelse konstant bliver relateret til tilstedeværelsen af en menneskelige krop i filmen. Berlinskolen film viser, at omgivelser kan være lige så karakterfulde som skuespillere, mens Jean Rouchs sandhedssøgende film betoner, hvordan ens filmiske erfaring af omgivelsen altid er skabt af, hvorledes filmkameraet og omgivelsens handlinger er flettet sammen. Denne sammenflettethed i subjektets erkendelsen af en omgivelse finder jeg bliver tydeligere, når et eller to menneskers mødes i omgivelsen med et filmkamera. Dette vil jeg uddybe som et filmanalytisk dobbeltperspektiv på omgivelser i næste kapitel.

Kapitel fem belyser og konkretiserer de ovennævnte former for erkendelse af omgivelser i film. Det vil ske i en analyse af seks filmeksempler som repræsentanter for de tre ovennævnte filmiske perspektiver. De vil vise tid, bevægelse og krop som betydningsfulde for erkendelsen. Efterfølgende vil de samme filmeksempler blive anvendt til i kapitel seks at belyse og begrebsliggøre omgivelsens formtræk samt hvilke egenskaber, der konstituerer omgivelsens ambiens.

Stillbillede fra filmeksperiment *Tidsperspektiv 1*, 2012





Tidsperspektiv

En omgivelsesanalytisk tilgang der er en række indstillinger skudt med et fikseret filmkamera på et stativ i normal øjenhøjde. Tidsperspektivet tydeliggør, hvordan lyd bidrager til at danne en omgivelse. Det fastholdte kamera viser betydningen af lyd, flygtige ting og banale hændelser, som signifikante for dannelsen af omgivelsernes ambians.

Filmiske eksempler

Jørgen Leth: *66 Scener fra Amerika* (1981, 42 minutter)

James Bening: *Los* (2004, 90 (2 1/2) minutter) – her er kun én indstilling udvalgt og analyseret

Bevægelsesperspektiv

En ubrudt filmisk registreringsbevægelse igennem en omgivelse, hvor optagelsesperspektivet er forskudt ned af i forhold til at almindelig øjenhøjde. Filmperspektivet viser, hvordan bevægelsen dramatiserer omgivelserne, idet kameraets bevægelse fra a til b tydeligt skaber et handlingsforløb samtidig med at eventuelle arkitektoniske hierarkier i omgivelsen opløses. Det fra normal øjenhøjde forskudte filmkameraperspektiv tydeliggør, hvordan omgivelserne får deres ambians gennem den højde og ikke mindst den hastighed, hvori de opleves.

Filmiske eksempler

Claude Lelouch: *C'était un Rendez-vous* (1976, 10 minutter)

Mikael Kristersson: *Ljusår* (2008, 100 (8) minutter) – her er kun én indstilling udvalgt og analyseret

Dobbeltperspektiv

En filmisk montageform, hvor der veksles mellem forskellige kameraindstillinger, der viser et subjekt, som i en vandring i omgivelserne introducerer til den kropslige oplevelse af omgivelserne. Perspektivet beskriver, hvordan et subjekt kropsligt erfarer en omgivelse i øjeblikket, ligesom den filmede krop fungerer som målestok for omgivelsernes skala. Det viser, hvordan subjektets tilstedeværelse i omgivelsen er konstituerende for oplevelsen og erkendelsen af ambians.

Filmiske eksempler

BBC Dokumentar: *Reyner Banham Loves Los Angeles* (1972, 52 minutter)

Studio Chemetoff / Elephant: *Situations Construites* (2010, 21 min)

5 TRE FILMPERSPEKTIVER PÅ OMGIVELSER

UDVIKLING AF FILMISK REGISTRERINGSMETODE:

I dette kapitel beskriver jeg, hvordan filmmediet kan operationaliseres som redskab til at beskrive en omgivelse og indfange dens ambiens.

Gennem seks filmanalyser viser jeg, hvordan filmmediet kan anvendes på tre måder til at beskrive henholdsvis tid, bevægelse og kropslige sansninger. Seks udvalgte film analyseres to og to som eksempler på de tre fornævnte perspektiver fra sidste kapitel. Indledningsvis relateres disse tre filmmetodiske perspektiver til Girots skitse af, hvordan nutidens omgivelser kan belyses gennem forskellige filmiske blikke. Afslutningsvis beskriver jeg, hvordan hvert af mine tre filmperspektiver kan bidrage særegnet til at sige noget om ambiens. Handlingsreferater af de seks film er vedlagt som appendiks til Ph.D.-afhandlingen.

Grundlæggende beskriver de tre filmperspektiver den mulige værdi- eller meningsdannelse, som sker, når et filmkamera – som et kropslignende sansende subjekt – tager ophold i en omgivelse over tid eller i bevægelse. De seks films tids- og lydbilleder viser, at der er dynamiske aspekter ved omgivelsen, som måske ikke endnu har fundet tydelig artikulation, sprogligt eller begrebsligt, indenfor det arkitektoniske felt. Filmkameraet indfanger også mindre hændelser i omgivelsen, som måske er af større betydning, da de kan være konstituerende for et subjekts oplevelse af omgivelsens væsen.

Afhandlingens tidsperspektiv og bevægelsesperspektiv viser, hvordan filmkameraet kan visualisere oversete værdier - ved eksempelvis dagligdagsomgivelser - ved at gengive en omgivelse henholdsvis over tid og i bevægelse. Dobbeltperspektivet bidrager til at illustrere, hvordan et subjekt danner sig meninger om omgivelser gennem den kropslige tilstedeværelse i omgivelserne.

Metode til at dechifrere landskabsbyens omgivelser

Girot (2010:21) ser filmmediet som et kærkomment redskab til at dechifrere de relationer, der eksisterer mellem mening og form i nutidens landskab, da filmoptagelser fungerer som oplæg til en alternativ diskussion af værdier i det afbillede. Film kan kommunikere, hvordan visuelle og lydmæssige forhold kan fremtræde som en kompleks totalitet. De komplekse sammenhæng i filmens repræsentation kan samtidig anvendes til at vise, hvordan kompleksiteten giver omgivelserne ambiens. En væsentlig pointe er for mig, at denne omgivelsens ambiens kan opstå uafhængig af en arkitektonisk intentionalitet. Omgivelsens kvaliteter er ikke nødvendigvis skabt af arkitekturen alene.

Ifølge Girotts (2010:19-21) skal filmmediet sætte spørgsmålstejn ved myter, som han finder eksisterer indenfor by- og landskabsarkitekturen. Girotts beskriver ikke disse myter nærmere, men hans studerendes arbejder med filmmediet (som kan ses på ETH landskabsarkitekturafdelingens hjemmeside www.girot.arch.ethz.ch) viser et landskab gjort af relationelle og uintentionelle fællesskaber, der giver en anderledes omgivelsesæstetik. Denne er kendetegnet ved det hybride, det sammenflettede og det modsætningsfyldte. Dette peger både tilbage mod Nielsen og Tietjens analyser af de urbane territorier og frem mod behovet for et anderledes arkitektonisk sprog, der kan beskrive kvaliteterne ved de hybride, relationelle og uintentionelle omgivelser.

I mine øjne skaber filmmediet grundlag for at diskutere subjektets erfaringer, idet filmkameraets linse kan optræde som et subjekts stedfortræder. Den empiriske erfaring, som gøres af subjektet, kan via film blive tolket og samtidig få tillagt ny mening. Girot (2010:21) beskriver ikke film som et entydigt analytisk redskab, men ser filmmediet som en mulighed for at svare hurtigt og intuitivt på en problemstilling. Det er et medie, der kan kommunikere stærkt poetisk og herigennem skabe det nye *mytiske*, der kan udfordre eksisterende, ældre myter. Filmmediet er et redskab, der kan bidrage til udviklingen af et alternativt æstetisk sprog for et komplekst hverdagslivslandskab som landskabsbyen.

ETH underviser og videokunstner Marc Schwarz (2002:62) understreger, at en vigtig del af det at udforske et sted med filmkamera, er det forhold, at filmen indtager tidsaspektet som et naturligt analytisk element. Filmoptagelser sætter fokus på de landskabsmæssige kvaliteter, der knytter sig til det tidsmæssige aspekt. Denne dimension, der ikke altid er lige let at repræsentere, ligger det landskabsarkitektoniske felt nær grundet fagets beskæftigelse med årstidsvariation og planter vækst, hvorfor jeg finder film et oplagt medie til at tydeliggøre landskabsarkitektoniske kvaliteter. Schwarz (2002) nævner selv rytme, fortælling og atmosfære.

Girot introducerer filmmediet i ETH udstillingskataloget *CADRAGES I - Le regard actif/ Der bewegte Blick/ The active gaze* (2002:11) som et både eksperimentelt og erkendelsesmæssigt redskab i landskabsarkitekturen. Fraværet af de traditionelle bjergrige landskabsreferencer i de studerendes film giver et alternativt landskabsportræt af Schweiz. Hvor den første landskabsfilmudstilling beskriver arkitektoniske temaer i filmeksperimenterne, er den ti år senere udstilling *CADRAGES II* (Girot og Wolf red. 2010) opdelt efter filmenes beskrivende karakter. Temaerne er *det fysiske*, *det analytiske* og *det poetiske*, som jeg også læser som forslag til afsæt for nye erkendelser.

Som illustration på en udforskende anvendelse af filmredskabet i en professionel kontekst vil jeg nævne det franske *Amiens Metropol 2030* visionsprojekt fra 2010 for den nordfranske bykommune Amiens. Jeg ser projektet som illustration af en mulig



landskabsbyoptik, der som en filmisk praksis kan bryde den trolddom, som Girot (2002:52) finder er mellem det landskab, vi forestiller os, og det landskab, som vi lever i. Under overskriften *Le quotidien en projet* (Projekt hverdag) beskriver et fransk kollektiv af samfundsvidenskab- og arkitektvirksomheder (Bazaar Urban, Contrepoint, Chronos og Zoom) Amiens i seks små kortfilm (se www.zoomarchitecture.fr/amiens/). Fem films temaer adresseres i overskrifter som *Krydsende mobilitet*, *Boligliv og hverdag*, *Flydende territorier*, *Landsbrugsjord* og *Mærkelige attraktioner* mens filmen *Hunde og katte* præsenteres som et poetisk mellemspil. De seks små ti-minutters film er skudt på tre dage i oktober 2010.

Om end kameraindstillinger og lydsider er blandet frit i filmene, lykkes det umiddel-

Langsom bevægelse indskraver en fortælling *Tidsperspektiv 1*, 2012



bart at give indtryk af en landskabsby, hvor de sammenflettede omgivelser af åbent land og åbne bebyggelser fremstår med landskabelige kvaliteter. Filmene afspejler vandringer igennem og omkring Amiens, som vises i hjemmesidens google earth kort, der giver mulighed for at zoome ind og se præcist, hvor hver af filmklippene er optaget. Det meste af filmmaterialet er optaget på et stativ med kameraet til tider panorerende omkring eller zoomende ind og ud. Kortfilmen *Mærkelige attraktioner* er tydeligt relaterbar til Venturi, Brown og Izenour (1972) Las Vegas studie i dens beskrivelse af den åbne bys større voluminer, flader og liv uden samtidig at være fordømmende.

I udgangspunktet giver *Le quotidien en project* et billede af øjeblikkets landskab

frem for en vision for fremtiden. Samtidig er projektet for mig et eksempel på, hvordan filmmediet kan operationaliseres i en professionel praksis til at sige noget om omgivelser, der er kendetegnet ved en høj kompleksitet og en banal hverdagsarkitektur. *Le quotidien en project* viser, at fikserede kameraoptagelser kan sige noget om omgivelser som tidsrum, og at reallyden bidrager aktivt til dannelsen af omgivelsernes ambiens. Projektets redskabsmetodiske svaghed er, at filmmediet er mere eklektisk end systematisk anvendt i forhold til at sige noget om omgivelserne særlige kvaliteter.

Den eklektiske brug af filmmediet er dog mig et argument for en mere systematisk udfoldelse af filmmediet som et registrerings- og analyseredskab. Flere af Amiens projektets deltagere (geograf Pascal Amphoux og arkitekt Nicolas Tixier) er involveret i det nationale franske *Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain* (www.cresson.archi.fr) og i *Réseau international ambiances / international ambience network* (www.ambiances.net). Jeg opfatter derfor *Le quotidien en project* som en skitse til en eksperimentel filmisk udforskning i det, jeg kalder for landskabsbyen, og som kan understøtte en udvikling af nye teorier og redskaber indenfor by- og landskabsforskningen.

Tid, bevægelse og kropslig montage

Girots udstillinger og Amiens-projektet viser filmkameraet anvendt som en visuel lakmustest af omgivelserne. Filmene illustrerer, hvad det er, der skaber omgivelserne som tidsrum. Filmmediet udfordrer den af Girot førortalt landskabsblindhed, da film for Girot (2010:15) får blikket på landskabsomgivelser i større overensstemmelse med det landskab, der faktisk eksisterer. Girot (2010:25-27) specificerer selv anvendelsen af filmkamera til fire filmiske blikke, der er relaterede til måder at opholde sig i og bevæge sig igennem samt det at redigere og klippe i omgivelsesoptagelser.

Jeg vil nu præsentere mine tre filmperspektiver som en fremtidig filmmetodisk ramme til beskrivelse af omgivelseskarakter. Jeg finder de af Girot skitserede blikke relevante som et afsæt for udvikling af analytiske filmperspektiver på omgivelser. Jeg har valgt at reducere Girots fire blikke til tre filmperspektiver i afhandlingen for at tydeliggøre det, som jeg finder er filmmediets potentiale. Gennem seks filmiske eksempler udfolder jeg hvert af de tre filmmetodiske perspektiver, og hvordan filmkameraets specifikke anvendelse under optagelsen, dets indstilling, skaber en specifik viden om omgivelser. Samtidig åbner analysen af seks film op for en udforskning og diskussion af kvaliteter ved omgivelser, idet filmene i Ph.D.-afhandlingen antages at være et datamateriale, der på forskellig vis repræsenterer landskabsbyen som en omgivelse. Analysen af de enkelte film belyser således, hvordan mine tre filmperspektiver kan indfange og udtrykke det ved omgivelserne, der kan bidrage til, at vi kan forstå og begrebsliggøre den ambiens, der findes i landskabsbyen.

Indledningsvis præsenteres Girots filmiske blikke kort som afsæt for Ph.D.-afhandlingens definition af tre omgivelseranalytiske filmperspektiver. Det første blik beskrives af Girot som det fikserede kamera blik, der betegner et filmkamera fastholdt på stativ i en fikseret indstilling. Denne kameraindstilling gør det muligt at belyse omgivelsernes fluktuerende. Indstillingen afslører utallige mønstre og bevægelsesammenhæng i selv de mest banale landskaber (Girot 2010:25). Dette er et indrammet panorama af omgivelsen, et levende billede af omgivelsens væsen oplevet over tid. Dette Girots blik genfindes i Ph.D.-afhandlingens tidsperspektiv.

Girots andet blik er den langsomme bevægelses blik gennem landskabet, der skal illustrere de visuelle erfaringer gjort gennem landskabet af gående, cyklende eller ridende. I forhold til det fikserede kamera giver den langsomme bevægelse indtryk af et observerende subjekts bevægelse, da indstillingen kommunikerer et valg af retning samt en visuel oplevelse, der er knyttet til en menneskelig bevægelse. Girot (2010:25) finder, at den langsomme filmiske bevægelse ikke er i stand til at indfange afstand og horisont i samme grad som et fikseret kamera. Til gengæld kommunikerer det langsomme kamera den umiddelbare sanseoplevelse indeholdt i bevægelsens møde med de nære omgivelser.

Girots tredje blik udtrykker det motoriserede landskabsblik. Det er film af den hurtige bevægelseserfaring gjort i enten bil, tog eller på motorcykel gennem landskabet. Girot (2010:27) ser dette som en udbredt daglig, visuel erfaringsoptik, og derfor betydningsfuld at forstå i landskabsperceptionssammenhænge. Forgrundens detaljer sløres og reduceres ved højere hastigheder. En togrejse bliver en kompleks sekvens af objekter og grønne rum. Bevægelsen skaber sammenhæng i oplevelsen af det, der ellers umiddelbart kunne opleves som arkitektonisk usammenhængende. De to blikke, den langsomme bevægelses blik og det motoriserede landskabsblik, indgår begge i nærværende afhandlings bevægelsesperspektiv.

Det sidste blik, der beskrives af Girot (2010:27) i begrænset omfang, betegner han som et montageblik. Montagens formelle træk er beskrevet af den russiske filmskaber Sergej Eisenstein (se Eisenstein 1942; Eisenstein 1949; Eisenstein 1994) og kendes som en sammenklipning af forskellige filmindstillinger – både med og uden brug af originallyden. Montagen er et tydeligere redigeret blik end de andre. Montagen muliggør sammenstillingen af forskellige optagelser i et filmisk forløb uden at disse optagelser umiddelbart har noget tilfælles. Montage kan også indeholde en forskydning af filmens mange spor af billede og lyd. De mulige konflikter og kontraster mellem filmoptagelsernes indhold og komposition stimulerer eller provokerer tilskueren til at tænke med.

Girot (2010:27) ser den fordel i montagen, at den gennem en visuel overdrivelse kan fremhæve detaljer ved en omgivelse, der ellers ville blive forbigået i ubemærkethed. Denne parodi eller overdrivelse kan ske ved at bremse eller forøge has-

tigheden af filmen eller ved at gentage udvalgte sekvenser. Ph.D.-afhandlingens dobbeltperspektiv repræsenterer en landskabsarkitektonisk montageform, der tager udgangspunkt i et eller flere subjekters øjeblikkelige oplevelse, bevægelse og erkendelser gjort i en omgivelse.

Det skalamæssiges kontekstuelle og dynamiske betydning er tydeligere, når filmkameraets zoom funktion indtænkes i de tre filmperspektiver. Dette zoom kan udføres dels som en kamerateknisk handling – som i tidsperspektivet og bevægelsesperspektivet – og dels ved at filmoptagelserne klippes sammen – som i dobbeltperspektivet – for at sætte fokus på et element og dets relationer til omgivelser. Filmteknisk er de tre filmperspektiver hovedsageligt defineret ud fra indstillingerne. Hvor tidsperspektivet og bevægelsesperspektivet kan betegnes som henholdsvis et fikseret øjenhøjde perspektiv og et bevægeligt udforskningsperspektiv, er det tredje filmperspektiv, dobbeltperspektivet, en blanding af forskellige kameraindstillinger, hvor det kropslige tydeliggøres ved et håndholdt kamera.

Selvom dette tredje filmperspektiv rummer flere kameraindstillinger, er dobbeltperspektivet valgt som betegnelse, da det accentuerer, hvordan filmoptagelsens repræsentation er spændt ud mellem et subjekts umiddelbare oplevelse af omgivelsen og en filmisk repræsentation af et subjekt i en omgivelse. Filmkameraet i dobbeltperspektivet mimer tilstedeværelsen af et alternativt subjekt i omgivelsen, hvis filmiske oplevelsesgengivelse lader sig fortolke af andre subjekter. De to første filmperspektiver karakteriseres i de valgte eksempler hovedsageligt af reallyd, mens dobbeltperspektivet kan have en fortællerstemme, der både kan være på skærmen eller udenfor skærmen og af interview- eller guidekarakter.

Tidsperspektivet beskrives i denne afhandling med film, der er gjort af sammenklippede indstillingsfaste tidssekvenser – dvs. en handlingsmæssig enhed eller en delvis montageform, hvor sammenhængene dannes af motiverne og en fikseret kameraindstilling. Bevægelsesperspektivet er i denne afhandling illustreret med kontinuerlige uklippede bevægelsesforløb, der hovedsageligt er redigeret på lydsiden. Afhandlingens dobbeltperspektiv demonstreres med film, der består af sekvenser med forskellige scener og indstillinger, hvori der gerne indgår et sansende subjekt.

Filmperspektivernes klipning er et dramatiserende virkemiddel, der kan understrege forbindelser og forskelligheder i omgivelserne og derigennem skabe handling og mening. En tilklipning og en prioriteret rækkefølge af optagelsessekvenser kan skabe en dramatiserende effekt i et filmisk materiale. For at få udfoldet omgivelsen uden dette medietekniske, dramatiserende element indgår klipning ikke som en del af afhandlingens foreslåede bevægelsesperspektiv.

Fastholdt perspektiv viser omgivelserne som tidlig *Tidsperspektiv 1*, 2012



Seks film til belysning af analytiske filmperspektiver

Filmvidenskabsmanden Bill Nichols har i *Introduction to documentary* (2001) beskrevet de forskellige modi, som dokumentarfilmen som genre har afspejlet gennem tiden. Eksistensen af en særlig dokumentarfilmgenre kan anfægtes, da dokumentarfilmen altid er en form for fiktion. Dokumentarfilmen kan aldrig give et sandt tidsmæssigt billede af hændelserne, hvorfor det ”dokumentariske” nemt bliver en falsk betegnelse for denne type af film. Nichols seks modi kan dog være en enkel historisk ramme for og perspektivering af mit valg af film, da mine udvalgte film alle har en dokumentaristisk karakter.

Nichols modi er delvist koblet til fremkomsten af film indenfor det sidste århundrede. Han ser en *poetisk og forklarende modus* knyttet til 1920'erne, en *observerende og deltagende modus* komme frem i 1960'erne og en *refleksiv og performativ modus* udfolde sig i 1980'erne. Jeg har ved valg af film taget udgangspunkt i film, der refererer til den sidste af hans modi. Tre tydelige teknisk forskellige film fra 1972, 1976 og 1982 holdes her op mod tre nyere by- og landskabsrelaterede film fra 2003, 2008 og 2009 med henblik på at udfolde de tre filmperspektiver i en nutidig kontekst samt at vise fællestræk ved filmperspektiverne på tværs af generationer og en eventuel filmteoriske tilknytning. De tre første film er blevet til efter 68'ernes oprør og mulige opbrud med mere klassiske måder at studere omgivelser på – ligesom de kommer før 1990'ernes tidligere nævnte bølge af omgivelsesportrætter indenfor by- og landskabsudforskningen. Det er kun Banham og Chemetoff, der som henholdsvis arkitekturhistoriker og arkitekt har en direkte relation relateret til det arkitektoniske felt.

Som eksempler på en poetisk og forklarende modus kan fremhæves Ruthmanns og Vertovs film fra tidligere. *Berlin Die Simfonie der Großstadt* (1927) og *Man with a movie camera* (1929) er måske verdens første deciderede byportrætter på film. Begge instruktører anvender filmmediet til at give en filmisk indføring i, hvad der kendetegner det bymæssige. De skriver samtidig en poetisk mening ind i den moderne by i et timelangt portræt.

Et eksempel på Nichols anden og mere direkte afsøgende og deltagende måde at anvende filmmediet til at portrættere det bymæssige, er Godards *Lettre à Freddy Buache* (1982). Den skabes i de år, hvor Parc de La Villette-konkurrencerne bliver afholdt i Paris og er måske blevet påvirket af de tilknyttede forudgående diskussioner af, hvad det bymæssige er for en størrelse. Jeg ser Godards filmværker som repræsenterende en anden generation af omgivelsesportrætter, der lader refleksionen over det oplevede indgå som en del af repræsentationen af det oplevede. Godards førnævnte *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967) afspejler dette ved at være en slags dramatiseret dokumentar, hvor *elle* (hende) både refererer til byen Paris, figuren Juliette Janson og skuespilleren Marina Vlady, der spiller Juliette Janson. I denne sandhedssøgende film fremstilles fiktion og virkelighed som en og samme ting. Byen er et skuespil, og skuespilleren er byen.

BBCs *Reyner Banhams Loves Los Angeles* (1972) ser jeg som en anderledes *direct cinema* udgave af Rouchs *Chronique d'un été* (1961). Denne byintroducerende og -søgende udgave af en sandhedssøgende film beskriver byen oplevet fra bilen og som en kropslig sansning gjort af Banham. Derfor har jeg også valgt den til at indgå som en af de film, som jeg anvender til at belyse mit dobbeltperspektiv. Banham optræder i fiktionsnære scener (der mimer en horror movie) ligesom han på et tidspunkt fravælger den guide og planlagte rute, der skal lede ham sikkert igennem den atypiske by. Begge ting er med til at dramatisere omgivelserne som på en gang uvirkelig fiktion og en subjektiv virkelig oplevelse.

På detz europæiske kontinent repræsenterer den franske instruktør Claude Lelouchs *C'était un Rendez-vous* (Det var et stævnemøde –1976) en pågående film om, hvordan en by fortælles gennem en bevægelse. Den aggressive gennemkørsel af Paris i de tidligere morgentimer er filmet i et fra øjenhøjde forskudt perspektiv og i en ti minutters lang og uklippet sekvens, der kan belyse afhandlingens bevægelsesperspektiv. Samtidig leder filmens ikke-kommenterede, observerede bevægelse tankerne tilbage til de første generationer af stumme, musikpålagte byportrætfilm. Filmens pålagte motorlyd adresserer som en musik effektfuldt farten som en integreret del af byoplevelsen. Banham og Lelouch tematiserer begge kærligheden og anvender det måske ulogiske, irrationelle eller stærkt menneskelige som henholdsvis en logisk indgang og udgang til fortællingen om det bymæssige.

Jeg har valgt den danske filminstruktør, forfatter og poet Jørgen Leths *66 scener fra Amerika* (1982) til at belyse tidsperspektivet. Denne dokumentariske og dramatiserede film, der består af 66 faste indstillinger, som er skudt under en rejse gennem USA, viser og stedfæstner omgivelserne. Filmens scener kan også beskrives som ”levende malerier” eller omgivelsestableauer hvilket leder tankerne hen på den svenske filmskaber Roy Andersons *Sange fra Anden Sal* (2000) som et eksempel på en udtalt filmkunstnerisk iscenesættelse af et tableau. Leth har dannet skole indenfor en filmisk udforskning af steder og omgivelser og de *66 scener fra Amerika* er i dag udgivet i en samling under den måske Rouch-relaterede overskrift *De antropologiske film*. Umiddelbart er Leths *66 scener fra Amerika* (1982) en dansk version af den anden generation af observerende dokumentariske omgivelsesportrætter.

Refleksiv omgivelsesagenda

Det seneste årtis film afspejler en mulig tredje generation af det refleksive og performative potentiale i dokumentarfilmen. Denne type er blevet kommercielt anerkendt efter Michael Moores *Bowling for Columbine* (2002). Mores tidligere byportræt af Detroit i *Roger & Me* (1989) skal fremhæves, da det ikke ligger langt fra både Banham og Godards refleksive still. Særligt sidstnævntes kritisk socio-økonomiske tilgang til omgivelserne er et eksempel på et dobbeltperspektiv med en tydelig samfundsmæssig agenda.



En anden omgivelseragenda har Alexandre Chemetoff i sine filmede samtaler med tegnestuepartneren Patrick Henry, der bliver udgivet på dvd med overskriften *Situations Construites* sammen med bogen *Visits. Town and Country in dialogue* (2009). Jeg finder, at de filmede samtaler kan belyse et moderne dobbeltperspektiv, hvor tegnestuens tilgang og arbejder bliver diskussioner i omgivelserne og i en kombination af by- og landskabsmæssige forhold. Chemetoff og Henry er som subjekter tilstede og i kropslig dialog med omgivelserne, hvilket er med til at forme den filmobserverendes billede og indtryk af omgivelserne.



Som et nyere eksempel på bevægelsesperspektiv har jeg valgt at belyse den svenske instruktør Mikael Kristersson film *Ljusår* (2008). Filmen, der viser filmoptagelser fra en skånsk have gennem 11 år, åbner med et otte minutter langt skud, der viser filmkameraets langsomme vandring rundt i haven taget i en højde lige under almindelig knæhøjde. *Ljusår*s langsomme kamerabevægelse komplementerer Lelouchs hurtige bilkørsel i Paris ved belyse bevægelsesperspektivet ved en lav hastighed.

Den amerikanske filmkunstner James Bennings byportræt af Los Angeles *Los* (2004) er valgt som en nyere filmisk illustration af afhandlingens tidsperspektiv. At Los Angeles går igen blandt de valgte filmeksempler er tilfældigt. Bennings film

viser Los Angeles i 35 fikserede indstillinger af hvert 2½ minutters længde uden nogen form for speak og fortælling. Denne rene eksperimentelle praksis viser, som eksempelvis i Kristerssons haveportræt, hvordan filmmediet effektivt kan kommunikere en ambiens gennem kameraets langsomme bevægelse og lydsiden.

Sidst og ikke mindst skal den amerikanske undergrundsfilmskaber Maria Menkens lydløse *Notebook* (1962) nævnes som en måske overset reference, der kan tematisere det sanselige ved flere af de ovennævnte film. *Notebook* er sammensat af filmmateriale fra 22 år. Der vises først sanselige billeder af vandflader og beplantninger oplevet i regnvejr og siden hen grafiske collager og mere kunstneriske illustration af lys, krop og bevægelse. Hendes film kunne tolkes som et tidligt arbejde med at etablere en tydeligere relation mellem landskabelige sansninger og konception af de landskabelige erfaringer i film gennem en oversættelse af det oplevede til en (ny) filmisk poesi. Menkens arbejder peger på en mulig forslagsstillende praksis, der tager udgangspunkt i omgivelser gennem filmiske sansninger.

I det følgende vil afhandlingens bud på tre omgivelseranalytiske filmperspektiver blive udfoldet gennem de seks filmeksempler. Jeg starter med tidsperspektivet, da dette repræsenterer, hvordan man med filmmediet på en enkel facon kan indfange omgivelser som tidsrum med en fikseret kameraposition.

TIDSPERSPEKTIV

Tidsperspektivet definerer jeg som filmoptagelser foretaget som skift mellem en række faste indstillinger, hvor kameraet er fikseret på stativ. Det bevirker, at kameraet i princippet fungerer som et fotografiapparat, der tager panoramabilleder samtidig med, at det fanger bevægelser indenfor billedfeltet og lyd i omgivelsen, over tid. Det lyder tilsyneladende banalt, men netop optagelsen af et sted i tid og med lyd bidrager til en anderledes og større opmærksomhed omkring det eller de detaljer, der måske ikke umiddelbart sanses på et fotografi. Efter en kort introduktion til filmskaberne Jørgen Leth og James Benning vil jeg belyse tidsperspektivet gennem deres to filmværker *66 scener fra Amerika* (1982) og *Los* (2004). Dernæst vil særlige kvaliteter ved dette perspektiv blive diskuteret i forhold til at anskue- og begrebsliggøre ambiens.

Landskabsportræt

Dokumentaristen, forfatteren, digteren og instruktøren Jørgen Leths rejsefilm *66 scener fra Amerika* (1982), er et skarpt æstetisk postkort i levende billeder af et USA i 1981. Det er en art filmisk landskabsportræt måske inspireret af Edward Hoppers billeder og popkulturens dyrkelse af overfladen.

Leth bliver i 1960'erne en del af avantgardemiljøet i København sammen med



danske kunstnere som Per Kirkeby og Bjørn Nørgaard. Han debutterer som digter i 1962 og filmskaber i 1963 og skriver og instruerer siden ikke mindre end 40 spille- og dokumentarfilm. Et hovedværk er hans antropologiske film *Det perfekte menneske* (1968), der får biografpremiere som forfilm til en Jean-Luc Godards film (*Kineserinden* 1968). Leths 13 minutter lange film skildrer både sanseligt og kropsligt en mand og en kvindes handlinger. Såsom den filmede oplevelse af at røre sit ansigt, at klæde sig af, at danse, at spise, at hoppe. Samtidig spørger Leths stemme til og fortæller om, hvad det perfekte menneske gør på billederne.

Det perfekte menneske (1968) er en stærk sanselig beskrivelse af mennesket i et filmisk sprog. Senere beder Lars von Trier Jørgen Leth om at indspille filmen igen, denne gang dog udsat for en række ”benspænd” i forhold til klipning, lokalitet og mere, der er kendt som *De fem benspænd* (2003). Senere har Leths erindringsbog *Det uperfekte menneske* (2005) og den affødte offentlige debat illustreret, hvordan hans insisterende deling af det sanselige kan have en pris.

I den filmede kommentar *Udvalgte ord fra et tog* (1989) til rejsefilmen *Notater fra Kina* (1987) beskriver Leth sin interesse i det filmiske, og hvad den filmiske gengivelse af omgivelser kan i forhold til beskrive en sanselig oplevelse. Det handler blandt andet, at man vedkender sig sin nysgerrighed:

”[Det]...at jeg selv ved at filme, at registrere, altså finder ud af ting. Man kan sige bringer orden i kaos ved at filme. Sådan selve det at filme bliver en slags primær bevidsthedsproces. ... Det er det der kører det, at jeg virkelig vil vide noget. Og at min egen tro på, at det er interessant, den regner jeg for gyldig, med hensyn til publikum også. Det er påstanden, simpelthen. Dette er interessant, fordi jeg synes, at det er interessant. Så enkelt er det. Der er noget jeg gerne vil vide her. Så det må jo være værd at fortælle om. ... Kunsten ... var så for mig [i Kina] at reducere afstanden mellem min egen oplevelse og så fortællingen.” (Leth 1989)

Filmen er for Leth en mulighed for at finde ud af ting, at skabe en anden orden i virkeligheden. Filmen italesættes af Leth som en bevidsthedsproces, der hjælper til at illustrere den nysgerrighed og forhåbning om at der ligger en særlig viden gemt i omgivelserne. Filmen er netop med til at reducere afstanden mellem det af Leth oplevede, og så hvad denne sanselige oplevelse kan indeholde af betydninger. Dette illustreres i *66 scener fra Amerika* (1982), hvor scenerne giver et sanserigt indblik i et Amerika. Man har på en gang følelsen af at være der selv og at kunne observere det sanselige ved omgivelserne, der giver dem deres ambiens.

Den amerikanske avantgardeinstruktør James Bennings film *Løs* (2001) anvender i sit portræt af Los Angeles også faste indstillinger. Modsat Leths 66 stedfæstede indstillinger af varierende længde er Benning 35 faste indstillinger hver af præcis 2 ½ minutters længde uden speak. Alle Bennings indstillinger viser forskellige former for menneskelige aktiviteter i omgivelserne. Indstillingerne er alle skudt udenfor. *Løs* er et filmisk portræt af Los Angeles’ omgivelser, der viser bække, bakker, bygninger, fabrikker, haver, motorveje, kvæg, toge, folk, hav, en kirkegård, en skyline, politifolk, gader, et fængsel og fodboldspillere.

Løs, der er den sidste film af den såkaldte *California triologi*, er filmet på 16 mm film, og findes ikke overspillet til digitalt format, da Benning ønsker den forbeholdt en oplevelse på et stort lærred (Art Torrents 2007). Det gør, at den er sværere at få adgang til. Nedenstående analyse bygger på et to minutters klip fra filmen, der pt. er det eneste digitale materiale, der er alment tilgængeligt. Andre af hans seneste film

er tilgængelige digitalt, men er fravalgt da de ikke på samme måde har forstaden eller det bymæssige i fokus. Sidst og ikke mindst kan *Los* ses som en alternativ stum indgangsvinkel til Los Angeles set i relation til BBCs kommenterede portræt.

James Benning har gennem hele sit liv har beskæftiget sig eksperimentelt med filmmediet og skildringen af rum i tid, herunder særligt landskaber (Hoberman 2007). Relaterede instruktører kunne være amerikanske Thom Andersen eller den iranske instruktør Abbas Kiarostami (Anderson 2007). Benning er selv en beundrer af Robert Smithson og kunne eventuelt ses som kunstfilmens repræsentant for denne tilgang (se Zuvela 2004). Bennings film er strukturalitiske og minimalistiske film, med gerne mennesketomme, længere indstillinger. Opmærksomheden rettes derved mod de mindre ting. I hans film er det de små begivenheder, der har en værdi. Her bliver tilfældige hændelser sat i scene, fordi der sker meget lidt andet. Han fortæller os, at det lidt, der sker, skaber en fortælling.

Illustrativt for dette er et af hans seneste værker *13 Lakes*, der er en både pittoresk og realistisk film, som viser tretten nordamerikanske søer hver filmet fra søkanten i ti minutters lange uklippede indstillinger. I de lange indstillinger fylder bølgeskulp og baggrundsløde som noget væsentligt for oplevelsen af det filmede. Bennings film manifesterer bevægelsen og lyduniverset, som en stor del af oplevelsen af vores omgivelser. *13 Lakes* er siden blevet en af James Benning sidste film skudt med "traditionel" 16 mm film. Han er efterfølgende gået over til at filme med digitalt udstyr for bedre at kunne dele sine filmede oplevelser og værker.

Dramaet i øjeblikket

Leths *66 Scener fra Amerika* (1982) viser oplevelsen i eller af tid som noget betydningsfuldt for oplevelsen af et landskab. De interviewsituationer og filmiske tableauer, som Leth har sat op, skaber en refleksion over øjeblikkets længde. Særligt opstillinger med et eller flere mennesker står som stærke tidsillustrerende filmiske postkort. Filmmediet fungerer her som en omgivelsesmikroskopi, hvor hver enkelt person studeres ud fra eller isoleret fra en kontekst. Det bidrager til en perspektivering af omgivelserne, som de portrætterede mennesker er en del af, eller det særlige som mennesker tilfører omgivelserne med deres historier og kropslige tilstedeværelse. Filmen viser, hvad der bidrager til selve øjeblikkets intensitet og dramatisering.

Leth gør brug af en meget nøgtern fortællende formidling af omgivelsernes motiv og deres geografiske beliggenhed. Kommentarerne fæstner filmoptagelsen til en konkret omgivelse og bidrager til, at filmen får mere dokumentarisk end fiktion-smæssig karakter. Imidlertid er kommentarerne også med til at dramatisere det oplevede, da filmen ud over at dokumentere omgivelserne tidligt, gør omgivelsen specifik, geografisk. Kommentarerne beskriver omtrent hvor denne omgivelse ek-

Omgivelsen er konstant foranderlig *Tidsperspektiv 1, 2012*



sisterer i virkeligheden. Kommentarerne forstærker samtidig den filmede omgivelse som en æstetisk oplevelse.

Leths film viser også, hvorledes handlingsgentagelser er konstituerende for en ambiens. Dels gentages den ultrakorte beskrivelse af lokaliteterne i afslutningen af hver scene, dels optræder flere motiver gentagne gange (som tjeneren der laver drinks, som husene med flag og forhaver, som personerne der poserer eller kort beretter om deres livshistorie). Filmen giver indtryk af at være et landskab, hvor både huse og mennesker er tavse objekter, der ved deres gentagelse skaber ambiens. Derudover er klavermusikken, der flere gange tones op, med til at give omgivel-

Omgivelsen skabt af flade, himmel, voluminer og bevægelse *Strukturerende komponent, 2011*



serne et akkompagnement samt fungere som en modstilling til det visuelt oplevede. Repetitionerne viser både fællestræk og forskellighed i det afbillede landskab. Landskabet kædes sammen gennem et fokus på vinduer, solnedgange og spejlinger. Der åbnes for læsninger af landskabet, der tager udgangspunkt i en ramme, en bevægelse eller en flertydighed.

De forende amerikanske staters flag optræder både i første og sidste scene samt i indstillinger undervejs og danner et tilbagevendende motiv. Filmen kredser omkring skumringens mørke, brune samt blå og røde farver, hvor solnedgange, restauranter og lysreklamer forekommer at blive præsenteret som ligeværdige visuelle og lydige

omgivelsesoplevelser. Hvor den første scene er tydeligt domineret i lydsiden af flagets larm i vinden, er det vandet, der høres rindende i den sidste scene, hvor flaget samtidig spejles. Filmen viser et landskab, hvor symbolske elementer får deres betydning af de omgivelserne, de bliver oplevet i, over tid. Omgivelser får i filmmediet symbolske betydninger.

Denne kontekstens betydningsdannelse gælder for filmen som helhed. De forskellige billeder viser et blik på et rum eller en person i et kort tidsinterval, men i lang nok tid til at beskueren når at danne sig et første indtryk af omgivelsernes karakter gennem tid og lyd. Dermed kunne de 66 scener være med til at illustrere filmmediets evne til – i en række enkelte indstillinger lavet med stativ – at beskrive og repræsentere ambiens for beskueren.

Samtidig siger hurtigheden, hvormed bartenderen laver drinks, noget om hvor flygtige handlinger er, og hvordan disse flygtige handlinger skaber værdi i en omgivelse. I dette tilfælde er det netop ikke drinken i sig selv, der er det interessante, men hvordan den bliver skabt af tjeneren. Tjeneren er en del af den omgivelse, der hører med til det at få drinken. Sådan kan også en omgivelse læses. Den kan tolkes som et objekt, men den forstås bedst som noget relationelt, der dannes i en tidslig kontekst. Drinken får betydning gennem bartenderen, som får betydning for oplevelsen af omgivelsen.

I James Bennnigs *Løs* (2004) signalerer den konstante tilstedeværelse af orange kegler en form for undtagelsestilstand. Ligesom lyden fra ambulancens sirene er med til at skabe en atmosfære af noget akut. Det er et tydeligt *nu* – selve øjeblikket – som indstillingen viser. Det samtidig surreale ved landskabet understreges af ambulancen, der i et højtalerudkald beordrer bilerne til at flytte sig væk fra ambulancens vej og kørebane. Tingene taler og optræder menneskelige og i fraværet af mennesker bliver de stedfortrædere for byens liv.

Ordren til bilerne om at flytte sig for det akutte kan ses som en kommentar på tilstanden, både i filmen og i omgivelsen, hvor alt forekommer at flyde, uden at der tages en specifik notits. Kun flyets og ambulancens lyde skiller sig ud fra konstant summende motorer. Bilerne, der bevæger sig på tværs af billedet, kan ikke høres som selvstændige lydkilder. Filmen er en konstant oplevelse af en tilstand af variation gennem lyd og tid. Dette filmiske tableau viser et umiddelbart intetsigende landskab som en særdeles levende omgivelse.

Flyets skygge ophæver i et kort øjeblik grænserne mellem de øvre og nedre billedfelter. Flyenes gentagne overflyvninger er med til at skabe en handling i billedet, der går på tværs af den dominerende horisontale bevægelse, som bilerne foretager. Samtidig stopper bilerne momentvis op. De små ryk eller opbremsninger, som bilerne laver undervejs, bidrager til at dramatisere omgivelsen. Det skaber en handling, en fortælling, i det, der måske umiddelbart fremstår handlings- eller meningsløst.

Det oplevede fremstår som intensiverede sansninger af omgivelsen i et særligt tidsrum, der er indfanget med et fikseret filmkamera.

Lyd af kontekst

En solsorts sang kan være med til at skabe et billede af et større rum og en specifik stemning, der måske rækker ud over det set. Tidsperspektivets lydside giver et indtryk af ambiens. Baggrundslyden eller lyden af det omgivende er med til at skabe stemning og en fortælling. Tidsperspektivets lyd bidrager til at kommunikere en kontekst, der rent visuelt måske ikke lader sig opleve. Dette filmperspektiv fortæller derved om den kontekst, der ikke opleves i billedfeltet, men som omgiver filmkameraet og eventuelt et sansende subjekt.

Lyden kan også skabe ambiens ved at stå i kontrast til det visuelle sceneri såsom, hvis omgivelsen forekommer visuel fattig visuel på oplevelsesværdi. Lydsiden er en sanselig dimension, der meddefinerer ambiens. Derfor er lyd også en vigtig kilde i registreringen af ambiens. Lyd har flere tydeligt ambiente træk, da det i sin grundtilstand består af lydbølger, der i princippet er svingninger, der kan gentages og graderer hastighed. Derudover er lyd af natur ustabil, da lyd er svingninger. Lyd kan kendetegne omgivelsen over tid meget mere komplekst end den visuelle præsentation. Ved at få aktiveret en anden sans end synssansen, giver filmens lyd repræsentationen af omgivelsen af den menneskelige erkendelse en ekstra dimension. Lydsiden kan mere præcist kommunikere den komplekse karakter som en omgivelse har og de eventuelle kvaliteter, som denne ambiente kompleksitet afspejler.

En manglende identifikation af lydkilden indenfor billedrammen skaber en ambiens i omgivelsen, der peger mod omgivelsen skal forstås i en større kontekst: At en omgivelseskvalitet skabes udenfor og ud over det rent arkitektonisk observerede, og at en omgivelses kvalitet kan opstå ud fra de lydbilleder, som et subjekt danner i oplevelsen af omgivelsen. Lyd er med til at pege på det kontekstuelle, da lyd kan gengive noget udenfor det umiddelbare billedfelt. Omgivelsens lyd kan på film perspektivere gængse afgrænsninger indenfor by- og landskabsudforskningen.

Det banale og det flygtige

Et fastholdt billedfelt over tid kan være med til at tydeliggøre ikke-anerkendte værdier i sansningen af en måske allerede kendt omgivelse. Ved det fastholdte blik får de små banale ting, forstået som mindre aktiviteter eller bevægelser, en større betydning. Filmperspektivet tydeliggør, hvordan det banale bidrager til at skabe en oplevelsesmæssig værdi i det af subjektet observerede. Tidsperspektivet kan beskrive, hvordan måske umiddelbart uvæsentlige aktiviteter, der udspiller sig i et tidsrum, er med til at indskrive fortællinger og handling i omgivelsen, der bidrager til at skabe ambiens.

Omgivelsen præget af en uordentlig orden og foranderlighed *Tidsperspektiv 1, 2012*



Et fastholdt billedfelt får det dramatiserende til at træde frem som en oplevelse af visuel handling, af bevægelse og foranderlighed. En langsom bevægelse på tværs af skærmen bliver i tid til et større drama. En genstands standsning indenfor billedfeltet eller et menneskes bevægelse ud af billedet accentuerer det foranderlige, og hvordan en omgivelse bliver iscenesat af forskellige bevægelers hastighed og retning. En film siger derved noget om den kvalitet, der ligger i en oplevet bevægelse, langsom som hurtig, og hvordan bevægelsen bidrager til at give en omgivelse en dynamisk værdi i tid. Bevægelse giver en dynamik og variation, der gør, at omgivelsens ambiens kan karakteriseres som åben og uafsluttet.



Tidsperspektivet viser, hvordan omgivelser får ambiens igennem øjeblikket, såsom sekundet, døgnet, årstiden eller årtiet. Variationer oplevet over tid definerer en omgivelsesarkitektur, der er uden tydelig start eller slutning. I stedet skal omgivelsen opfattes som i stadier, i cyklus eller i en konstant overgang. Film kan vise, hvordan formtræk som det gentagne og det ustabile præger omgivelsen. Kombinationer af det gentagne og det ustabile gør omgivelsen variabel over tid. En ambiens er aldrig entydig, da den præges af små banale variationer i oplevelsen. Tidsperspektivet kan være med til fastholde observationen af disse variationer, og hvordan de er med til at give omgivelsen ambiens.

Den fikserede kameraoptagelse kan i en montageform belyse forskellighed og fællestræk ved omgivelser. Omgivelser, som måske formmæssigt eller funktionelt opleves forskellige, kan i et tidsperspektiv opleves som relaterede, hvis de har fællestræk i form af lyd eller puls. Omvendt kan filmoptagelser være med til at illustrere, hvordan ambiens kan være afhængig af tidspunktet og ikke mindst af subjektets placering. Ambiens udfordrer derved en ”objektiv” værdsætningen og en arkitektonisk praksis, idet ambiens optræder tæt forbundet med tiden og det enkelte subjekt, hvilket gør det svært at definere ambiens som noget entydigt. Ambiens er på én gang til stede og en flygtigt del af omgivelsens væsen.

Efter den ovenstående belysning af, hvordan omgivelser kan opleves og indfanges som øjeblikke i film, vil jeg med mit bevægelsesperspektiv i det følgende afsnit vise, hvordan der igennem bevægelsen indskrives mening i en omgivelse. Afsnittet belyser, hvordan filmmediet kan anvendes som redskab til at tydeliggøre den ambiens, som et observerende subjekt oplever under en bevægelse igennem en omgivelse.

BEVÆGELSESPERSPEKTIV

Bevægelsesperspektivet beskriver en filmisk registrering af oplevelser knyttet til en bevægelse igennem en omgivelse. Det er en længerevarende indstilling optaget i en bevægelse, som ikke er klippet op eller ændret i afspilningshastighed. Ydermere finder jeg at optagelsens vandrette kameraperspektiv med fordel kan være forskudt nedaf i forhold til en almindelig øjenhøjde. Optagelsen af dette forskudte perspektiv på bevægelsen bidrager til en større opmærksomhed omkring de dynamiske kvaliteter, der er knyttet til en færdsel i omgivelsen samt tydeliggør, hvordan fladen er med at konstituere en ambiens.

Fortælling fra A til B

Franske Lelouch startede med at lave filmreportager af hverdagsliv i Sovjetunionen med et filmkamera skjult under frakken. Han skød siden sportsbegivenheder som Le Mans og Tour de France. Selvom hans spillefilmsdebut *Le Propre de l'homme* (1961) beskrives som et stort flop af *den nye bølges* magasin *Cahiers du Cinéma*, vinder han senere anerkendelse med *Un homme et une femme* (1966), som får en guldpalme i Cannes. Efter sigende udspringer filmen af en oplevelse Lelouch har en morgen på en strand, hvor han ser en ung kvinde sidde med et barn. I øjeblikket tænker han over hendes historie, og forsøger at forstå hvordan hun er kommet dér. Det bliver til filmens handling.

Historien om Lelouchs oplevelse på stranden kan ses som et billede på den nysgerrighed eller erkendelse, der kan opstå i en oplevelse. *C'était un Rendez-vous* (1976) afspejler hans interesse for fart og hverdagsliv, og hvordan Paris konstitueres igennem bevægelsen igennem byen. I *Udvalgte ord fra et tog* (1989) fortæller Leth også om

det logiske ved at beskrive en omgivelse filmisk gennem rejsen, gennem bevægelsen, idet det automatisk skaber en fortælling fra A til B. Omgivelsen får tilskrevet en bevægelsesmæssig fortælling gennem rejsen, som filmen sanseligt gengiver.

C'était un Rendez-vous er optaget som en lang indstilling med et fikseret kamera, der er monteret forrest og centralt på kofangeren af en kørende bil. Kameraets lave placering, ikke langt fra asfalten, bidrager til at oplevelsen af bilens fart er større end hvis filmkameraet var i øjenhøjde. Filmen, der er optaget tidlig om morgenen i Paris' mennesketomme gader og byrum, er uden nogen anden historie end den køretur og den slutning, som kameraet dokumenterer. Lydsiden er i post-produktionen blevet suppleret med en tydelig motorlyd fra en fem-gearet Porsche, formodentlig for at forstærke oplevelsen af hastigheden og kørslens intensitet. I hele filmen er kameraet i bevægelse bortset fra afslutningens panorama, der viser chaufføren, efter at han har stoppet bilen, omfavne en ung kvinde foran bilens lavt monterede kamera.

En lignende bevidsthed om bevægelsens fortællingsmæssige potentiale ses i Kristerssens *Ljusår* (2008), der blev nomineret til Nordisk Råd filmpris. Den skånske fugleinteresserede filmskaber begyndte allerede som trettenårig at filme fugletræk fra slægtsgården i Falsterbo. Hans første egen TV-film *Måkläppen* (1973) blev viste på Svensk TV i 1973, mens han høstede international hæder med filmen *Falkens öga* (1998), der skildrer en tornfalkfamilie i St. Olufs Kirketårn i landskabyen Skanör. Samtidig portrætterer filmen menneskerne og deres omgivelser fra fuglenes perspektiv. Eksempelvis hvordan dåb, konfirmationer, bryllupper og begravelser indgår i omgivelserne.

Modsat *Falkens ögas* fugleperspektiv indledes den ti år senere film *Ljusår* med et frøperspektiv. Filmen viser elleve års liv omkring Kristerssens gård, der er gået i arv i slægten siden 1700-tallet. Efter en titelskærm, der viser et vægmaleri fra Pompeii med et hvidt fuglebad omgivet af grønne planter, fugle, frugter og blomster, toner *Ljusår* op med en otte minutter lang indstilling, lavet med håndholdt kamera, der i lav afstand til jorden bevæges langsomt og eksplorativt rundt i et havelandskab. Jeg har valgt kun at belyse denne første kameraindstilling som en illustration af bevægelsesperspektivet. Resten af Kristerssens to timers film fortsætter som hovedsageligt faste indstillinger, der viser havens liv såsom fuglenes redeliv eller glubske kålorme.

Hastighed og det gentagne

Lelouchs *C'était un Rendez-vous* viser, hvordan byoplevelsen skabes og sammen skrives af bevægelsen igennem omgivelserne. Kameraet filmer øjeblikkene, hvor folk må springe for at undgå bilen, der både kører over for rødt og i den modsatrettedes trafikks vejbane for at nå frem. Det er med til at dramatisere bevægelsen. Den

Graduerende regn og motorlyd som formtræk *Tidsperspektiv 1, 2012*



høje og vedholdende hastighed, kombineret med passagen af de mange røde lys, giver indtryk af, at bevægelsen sker i en undtagelsestilstand. Den rejsende afslører sig afslutningsvis i en lykkelig omfavnelse, foran kameraet. Som et bevægelsesperspektiv repræsenterer filmen en indskrivning og en afbildning af en historie, en handling, et plot i byen via bevægelsen.

Filmens lydside er domineret af tydelig motorlyd, der kommunikerer fremdriften gennem motorens høje omdrejninger på lange stræk og en aggressiv op- og nedgearing i svingene. Grundet bilens fart formidles omgivelsernes til tider utydelige og udviskede visuelle karakter omvendt med en klar og umiskendelig omdrejningsintensitet i motoren. Lydsiden modstilles og sidestilles på en gang med den visuelle oplevelse af omgivelsen. Lydsiden understreger, hvordan omgivelsen får ambiens af hastigheden, hvori den er oplevet. Paris bliver til et landskab af parker og bygninger, der dramatiseres, når subjektets bevægelse gengives i film.

Billedsiden introducerer til en by, hvor kendte monumenter som Triumfbuen og Louvre stedfæstner køreturen til Paris. Monumenterne får dog ikke en entydig monumental karakter i filmen, da de reduceres til en af flere oplevelser på bilrejsens vej. Tydeligere bliver dette i gentagelsen af oplevelserne. Vejkryds, fodgængovergange, striber på vejen, en bil der overhales, eller duer på flugt, afspejler omgivelser, der simultant passeres og repeteres. Det gentagne omdefinerer de forskellige omgivelsererfaringer i et samlet omgivelsesforløb: Kameraets, bilens og kørslens omgivelser. Gentagelsen udfordrer som formtræk forståelsen af den tætte bys arkitektur, da bygningsarkitekturen reduceres til et blandt flere karaktergivende elementer ved en omgivelse, når denne opleves og erfares i et bevægelsesperspektiv.

Omgivelsesmæssigt domineres *C'était un Rendez-vous* af en gråblå morgenhimmel, mørkegrønne træer og en sortgrå asfalt. Træerne udskiftes stedvis med en grå bygningsarkitektur eller større åbne rum. Det er uklart om det er det grønne eller det grå, der definerer byen, hvorfor bevægelsen fordrer en alternativ kategorisering af byen som en tredelt topografi: Først dominerer de grønne flade boulevarder, dernæst køres der i en grå, sort og brun bygningslabyrinth, der leder frem til en opkørsel med en blanding af mørke træer og bygninger, med tæt parkerede biler langs kanter. De store åbne rum, hvor himlen åbenbarer sig – som Concordepladsen – fungerer som mulige afsnitsdelere i bevægelsens historie.

Filmen sluttet af med et panorama, der hovedsageligt viser himlen. Omgivelsernes åbenhed og de store flader, hvor himlen nærmest spejles i asfaltens flade, optræder som samlende og særligt identitetsgivende for både bevægelsens historie og for omgivelsens karakter. Fartstriberne på vejen, træernes skiftende voluminer og andres bevægelser (biler, busser og fodgængere) viser sig i filmen som karaktergivende for byoplevelsen.

Det forskudte blik

Det ikke-bebyggedes betydning tydeliggøres af kameraets forskydning. Kameraets blik er forskudt fra øjenhøjde og at finde midt på vejbanen lige under kofangeren samt i konstant bevægelse fra et sted mod et andet. Filmen stimulerer til at kigge nærmere på det samlede omgivelserforløb, der måske normalt blot ses fra et fortovej, inde bag en bilrude eller i et statisk fotografi. Bevægelsesoptagelsen fungerer som en registrering af uopmærksomme sansninger gjort af subjektet i farten. Perspektivet bidrager derved til at indfange det ved omgivelserne, som er med til at give dem karakter.

Samtidig giver filmen indtryk af en ustadig eller afvekslende by, idet kameraet konstant mæandrerer på vejen imellem biler, mennesker og vejelementer. Gader snævrer ind. En kvinde trækker ind til facaden med sin hund. På en åben plads bliver belægningsens karakter tydeliggjort af, at en mand løber over gaden. Bilen lægger an til at dreje ned af en gade, men svinget vælges alligevel fra sekundet efter. Det lave kameraperspektiv dramatiserer bevægelsen ved at gøre oplevelsen af bevægelsen hurtigere, end den måske i virkeligheden er, på grund af oplevelsen af den store horisontale flade, der konstant passerer.

Bevægelsesperspektiver forskyder ikke kun blikket i højden men også blikket på arkitekturen mod omgivelserne. Det ikke-bebyggede træder frem som flader og vægge i det forskudte bevægelsesperspektiv. Det giver indtryk af en by, hvor det er det landskabelige og hastigheden, hvormed omgivelserne opleves, der skaber det ambiente.

Kristerssons første indstilling i *Ljusar* indikerer betydningen af det just passerende øjeblik for dannelsen af ambiens. Efterladte genstande som sko, kaffekopper eller arbejdshandsker viser noget, personer har brugt, eller noget som ligger tilbage efter en tidligere hændelse. I dette eksempel på et bevægelsesperspektiv optræder tingene som understregning af, hvad der udspiller sig i den omgivelser, idet kameraet i lav højde og i lav hastighed passerer igennem: en haveske i køkkenhaven, en åben dør ud til haven, en opslået bog i stolen, en brændebuk omgivet af kløvet brænde og en vandkande foran drivhuset. Vandkanden introducerer til tomaterne i drivhuset og fortæller en historie om omgivelserne som en scene for aktivitet. Elementerne har som fysiske objekter en mindre selvstændig fortællingsmæssig værdi. Det er i forbifarten under kameraets bevægelse rundt i omgivelserne, at de er med til at pege mod det liv og de aktiviteter, der udspiller sig i omgivelserne, og som kan være svære at beskrive i en plantegning. Bevægelsesperspektivet bliver et filmisk snit.

Det gentagne møde med efterladte genstande og den konstante og gentagne fuglesang skaber som formtræk omgivelserne. Endvidere ses hus, cykel, blomster, køkkenhave og buksbomhække flere gange. Omgivelserne er gjort af både efterladte gen-



stande, bebyggelser og haveelementer. Den grønne plæne og den mørke jord træder frem som et samlende element pga. den lave kamerahøjde. Den lavere højde simulerede en fortælling om at kameraet er på opdagelse i de menneskelige omgivelser.

Filmkameraets lave hastighed åbner for en udvidet sansning af de elementer, der tilsyneladende er tilstede og eksisterer forskudt fra vores øjenhøjde. Den forskudte øjenhøjde og den rolige bevægelse, hvormed stedet erfares via kameraet, stimulerer en større opmærksomhed omkring ting i eller ved omgivelserne, som måske er blevet overset, ved at de almindeligvis enten tages for givet eller bliver ignoreret.

Ljusår's lydside, den lavere perspektivhøjde samt omgivelsespanoramaerne taget forskudt for kameraets bevægelsesretning er alle dele, der bidrager til at illustrere omgivelsernes ambiens. Det forskudte perspektiv mimer et barn eller kravlende menneskes perspektiv. Måske er det det, som dette perspektiv i særlig grad kan: Det ser på omgivelserne, som var de på en gang fremmede og kendte for det menneskelige øjes og den menneskelige krops normale omgivelsestilegnelse, idet perspektivet repræsenterer en udforskning af verden, der opleves i en anden højde end normalt.

Sidst og ikke mindst præsenterer *Ljusår* omgivelserne som en cyklisk størrelse, en gentagelsens forløb, ved at vende tilbage til sit udgangspunkt i bevægelsen. *Ljusår* starter med et fastholdt billede af et fuglebad med fontæne, hvor man hører vandet risle fra fontænen, samtidig med at lydsiden er fyldt med duekald, solsorte og andre fugle. Efter otte minutters bevægelse rundt i haven stopper kameraet op. Vandets rislen fra fontænen høres tydeligt. Man får indtryk af at være tilbage, hvor man startede. En cirkel er sluttet.

Bevægelsens essens

Bevægelsesperspektivet viser, hvordan ambiens skabes i passagen gennem omgivelser. Ikke kun en fastholdt tilstedeværelse skriver værdi ind i omgivelsen. Subjektet tilegner og erkender også omgivelser i bevægelse. Det er svært at dokumentere dette i registreringer, da traditionelle arkitektoniske medier som planen, snittet eller fotografiet kun tillader en delvis gengivelse af ruten, dens oplevelsesvariation og tilknyttede stemningsindtryk. Filmmediet skildrer bevægelsens essens i en række billeder, der viser, hvordan en fortælling indskrives i omgivelserne gennem en bevægelse.

Omgivelserne er filmiske i den forstand, at de i subjektets passage får tillagt en handling, at noget sker før andet og at denne historie eller fortælling – af omgivelser oplevet i hastighed – er med til at give omgivelserne ambiens. Det kan være banale observationer som materialeskiftet ved en passage af en fortovs kant, en øjenkontakt med en forbipasserende, farven på en frakke eller lyden fra en legepads. Krydsende biler, ventende mennesker eller et barn på en cykel bidrager lige så meget til dannelsen af ambiens som et skilt, et træ eller formen af taget på en bygning. Filmperspektivet bidrager derved også til at vise det banale som et dramatisk element i bevægelsesoplevelsen, og hvordan sansninger gjort i bevægelse er med til at give bevægelsen et indhold og en fortælling, der skaber omgivelsernes ambiens.

Filmkameraets optagelse og indramning af et bevægelsestidsrum illustrerer ved afspejlinger, hvordan elementer i omgivelserne, fikserede så vel som i bevægelse, påvirker billedfeltet og bidrager med handling i en audiovisuel fortælling. Den fra normal øjenhøjde forskudte kamerahøjde nivellerer, udjævner eller omdefinierer omgivelsen, idet eventuelle bebyggelsesmæssige eller rumlige hierarkier opløses i bevægelsen. Omgivelsens elementer bliver værdimæssigt sidestillet igennem sub-



jektets bevægelse, og det kan dokumenteres i den filmede bevægelse. Omgivelserne kan skildres filmisk som et sammenhængende oplevelsesforløb, der betoner tid, hastighed og afstand. Filmperspektivet anskueliggør således det uhensigtsmæssige i at definere de rumlige omgivelser, som noget tydeligt afgrænseligt.

Den forskudte kamerahøjde viser, hvordan omgivelser gerne er relateret til den menneskelige øjenhøjde på trods af, at flere natur- og kulturskabte omgivelser på ingen måder er relaterbare til sådanne menneskekropslige dimensioner. Det gælder hverken for planteriget eller for motorvejen. Den forskudte højde anskueliggør,

at vores forståelse af omgivelser hviler på en antagelse om et universelt øjenhøjde perspektiv, selvom virkeligheden dannes og skabes i forskellige højdeniveauer. Sidst og ikke mindst betyder forskydningen af kamerahøjden ned mod overfladen, at der rettes en større opmærksomhed mod overfladens arkitektur. Denne form for nivellering kan relateres direkte til den landskabsarkitektoniske praksis, da det refererer til den topografiske bearbejdelse af fladen og dens betydning som et grundelement i en landskabsarkitektonisk forståelse af omgivelsernes karakter. Nivellering definerer, som i en koterings, hvordan omgivelserne får deres karakter gennem fladens arkitektur.

Bevægelsesperspektivet kan således hjælpe med at illustrere, hvordan omgivelser er relateret til menneskets øjenhøjde og det menneskelige legeme. Derved kan filmperspektivet belyse, hvordan en given bevægelsesoplevelse igennem landskabelige omgivelser har betydning for erkendelsen af omgivelserne. Dette leder op til kapitelts sidste del, der vil illustrere dobbeltperspektivet som et tredje analytisk filmperspektiv på omgivelser. I de følgende to film om subjekter, der udforsker omgivelser, belyser jeg, hvorledes dette filmperspektiv kan anvendes som redskab til et mere kropsnært eller sanseligt perspektiv på omgivelser.

DOBBELTPERSPEKTIV

Dobbeltperspektivet er en montageform, hvor der veksles mellem forskellige kameraindstillinger. Perspektivet afbilder i tidsrum af lyd og billeder, hvordan det subjekt, som vandrer og introducerer til en omgivelse, står i et kropsligt forhold til omgivelserne. Ydermere viser dobbeltperspektivet, hvordan kroppens spejling i omgivelsen, samt den intimitet der opstår mellem personen og omgivelsen i oplevelsesøjeblikket, bidrager til subjektets erfaring og forståelse af omgivelsen. Filmperspektivet skal illustrere, hvordan opholdet og bevægelsen i omgivelsen bidrager med en intim viden om og kropslig erfaring af ambiens.

Kropslig kontekst

Den oprindeligt ingeniør-uddannede Banham bliver skolet som arkitekturhistoriker af Sigfried Giedion og Nikolaus Pevsner på Courtauld Institute, London University. Senere tolker Banham den moderne arkitekturs historie i *Theory and Design in the First Machine Age* (Banham 1960) og den moderne arkitektur i *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* (1966). I London bliver Banham del af *The Independent Group*, som med udstillingen *This is Tomorrow* fra 1956 er et første varsel på pop art bevægelsen i England og USA. Senere bliver han kritiker ved *The Architectural Review*.

Ifølge Paul Goldbergers (1988:5) nekrolog er Banham en af de første arkitekturhistorikere til at give dagligdagslandskabet den samme opmærksomhed, som fagfællerne giver monumenter og katedraler. Særligt betaget er Banham af det amerikanske landskab og Los Angeles, som han senere flytter over til. Professor Micheal

Dear (2013), der som Banham har været med til at definere Los Angeles skolen ved University of Southern California, betoner, at det er Banhams gyldne regel altid at kontekstualisere. I Banhams verden afspejler de, der ser Los Angeles som en bymæssige uordentlighed, en forståelse af det bymæssige, der er ude af trit med den reelle kontekst eller bymæssige virkelighed (Banham 1971:238). Banham bliver med bogen *Los Angeles: The architecture of four ecologies* (1971) en af de første til klart at adressere uoverensstemmelsen mellem den oplevede omgivelser og så det mangelfulde ved de begreber, der bliver anvendt til at beskrive omgivelserne arkitektonisk som by. Det bliver tydeligt artikuleret i filmen *Reyner Banham Loves Los Angeles* (1972), som jeg vil belyse dobbeltperspektivet med.

En anden europæer, der beskriver en lignende alternativ tilgang til forståelsens af det by- og landskabsmæssige og dets fremtidige udvikling er den franske arkitekt og landskabsarkitekt Alexandre Chemetoff. Midt i 1970'erne får Chemetoff til opgave at udvikle undervisningen på Ecole Nationale Supérieure du Paysage i Versailles. Skolen bliver genoprettet i 1974 efter, at den er blevet lukket under 68-oprørets politiske tumult. Sammen med landskabsarkitekterne Michel Corajoud og Jacques Simon arbejder Chemetoff på at forstå og udvikle de mellemrums-agtige omgivelser, der er både resultat af og overset i den nye bys bygningsarkitektur.

Senere bliver han med sin praksis fortalende for at økonomisere med stederne eller spendere mindre for at opnå mere (Hauxner 2009:1). Det skal forstås som, at selv rent arkitektonisk set uinteressante bygninger og anlæg kan fremstå som en mangfoldighed, hvis man kan kultivere forskellighederne landskabsarkitektonisk. Som et redskab til at kommunikere hans optik anvender Chemetoff filmmediet i hans virksomhedsbiografiske bog- og udstillingsudgivelse *Visits Town and Territory – Architecture in dialogue* (2009).

Situations Construites, der indgår i udgivelsen, som den første ud af fem interview- eller dialogfilm, starter med en landmand, der kører i en mark. Herefter følger en sort skærm med de indledende overskrifter og en kort skreven introduktion. En række sekvenser skudt med håndholdt kamera viser arkitekten Chemetoff tale om omgivelser i omgivelserne. Han nævner den franske nybølge films ønske om at forlade studierne og optage med reallyd. Formidlingen af Chemetoffs og partneren Henrys tilgang til omgivelser foregår derefter i filmoptagelser af mødet mellem de to arkitekter og omgivelserne. Filmens omgivelser formidles fra de subjektive oplevelser, da filmens primære figurer, Chemetoff og Henry, diskuterer de omgivelser, hvori de står. Der klippes undtagelsesvis til indstillinger uden personer, der viser en specifik del af den omgivelse, som arkitekterne taler om.

Chemetoff udforsker med Henry delvist de franske omgivelser, som Banham udforsker de amerikanske. Både arkitekturhistoriker Banham og arkitekterne Chemetoff og Henry illustrerer kvaliteten ved omgivelserne gennem deres kropslige



tilstedeværelse, hvorfor jeg sidestiller disse to film, - selvom de har 37 år imellem sig og er udarbejdet på hvert sit kontinent. Jeg finder filmene særligt vedkommende, da filmene indeholder subjekter med en arkitekturbaggrund, som ser behov for at udforme et sanseligt filmportræt af omgivelserne (og sig selv).

Personlig horisont

I BBC dokumentaren *Reyner Banham Loves Los Angeles* er overskriften repræsenteret på et stort billboard, som der zoomes ind på i starten af filmen. Filmen er repræsenteret i den virkelighed, den ønsker at portrættere. Filmen er fra start en

del af byens omgivelse og tid. Dokumentarfilmen eksisterer allerede i byen som en reklame for sig selv. I dobbeltperspektivet indgår den filmiske repræsentation som en integreret del af byens omgivelseskarakter. Filmen er (i) byen, og byen er (i) filmen.

Banham's kærlighedserklæring peger også mod en tydelig subjektiv position som afsæt for en filmisk dokumentation. Hans forelskelse i Los Angeles er en anderledes åben tilgang til repræsentationen af det bymæssige. I filmen er Banham både udforsker, guide og dommer over omgivelserne. Det er gennem en forelsket Banham's horisont, at vi lærer om omgivelserne, og det er gennem hans møde med omgivelserne, at vi lærer noget om den by, som Banham indledningsvis ikke finder meningsfuldt eller anerkendende beskrevet i byteorien. Filmen giver indtryk af en omgivelse, der netop skal erkendes, forstås og får ambiens af, hvorledes den enkelte person, bor, lever og bevæger sig i byen.

Filmteknisk repræsenterer Banham's introduktion til Los Angeles et teoretisk og erkendelsesmæssigt dobbeltperspektiv. Det kommer til udtryk i kørslen på motorvejene, som enten er skudt fra, i eller omkring Banham's bil eller i et helikopterperspektiv. Denne modstilling ses ligeledes i busturen og Banham's universitetsforelæsning, der fungerer som en introduktion til byen i starten af filmen og en perspektivering af byens form i slutningen af filmen. Hvor busguiden beretter om, hvad der kan ses af turist- og nyhedsmæssige værdier i byens omgivelser fra bussen, taler Banham om det lærerige ved byen Los Angeles set i forhold til europæiske byer. Filmen viser omgivelserne, som noget der kan være svært at overskue ude- eller ovenfra, og som skal forsøges forstået indefra – via menneskets biler, huse og ikke mindst kroppe, som det illustreres i Banham's møde med bodybuilderne på stranden.

Banham differentierer Los Angeles typologisk ved at tale ud fra landskabelige elementer som bjerge, sletter og strande. Havets grønblå farve, strandens hvidgule sand, villaernes grønne haver og vejenes grå asfalt er med til at tone repræsentationen af byen som noget, der beskriver en landskabsby. Ligeledes går et flertal af farver igen i repræsentationen af Banham's møde med den kunstneriske scene og ikke mindst hans kørsel på en skilteoplyst hovedgade om aftenen. I dokumentarfilmen deler avantgarden og hverdagslivets en farverigdom, ligesom byens områder beskrives topografisk i farver. Filmen giver indtryk af en landskabsby, der i høj grad er farverigt og forskelligartet - frem for farveløst og monotont.

Filmens dramatisering af omgivelserne udtrykkes tydeligst i de sekvenser, hvor kameraet fra en bil følger en anden bil. Der opstår et spændingselement, idet den observerende bevæger sig spionagtigt i samme retning som trafikken, eller hvor motorvejstrafikken følges fra et helikopterperspektiv. Bilerne står som anonymiserede repræsentationer for mennesker, der i deres talrige biler bidrager til en fremstilling

af byen som en enorm omgivelse af bevægelse. Derudover dramatiserer audioguiden omgivelserne i ønsket om at læse nye værdier ind i dem. Dette filmperspektiv viser omgivelserne som et elskeligt drama, der eksisterer uafhængigt af en normal byteoretisk eller byarkitektonisk målestok.

I *Situations Construites* opleves filmholdets tilstedeværelse i optagelserne. Filmfotograferne er med deres kameraer med til at tydeliggøre dobbeltperspektivet, da de på en gang optræder i og hjælper til med at repræsentere omgivelsen. Filmoptagelserne bliver også relateret til noget kropsligt, idet filmfotografen og kameraet opleves presset ud i grøfteskanten, da en traktor passerer. Samtidig fornemmes Patrick Henry at stresse foran kameraet, idet han taler hurtigt og nervøst om planlægningens langsommelighed som et gode. Der forekommer at eksistere en potentiel og paradoksalt fare ved omgivelsen. Den kan både tvinge det observerende subjekt til at flytte sig ligesom den kan forsvinde, for altid, for den observerende. Derigennem adresserer filmen tiden og øjeblikkets flygtighed ved omgivelsen.

Landmanden i traktoren eller lyden af biler, der passerer forbi, kan nævnes som eksempler på sekventielle gentagelser, der giver en idé om de omgivelser, hvori arkitekterne står. Ligeledes bevæger det håndholdte kamera sig rundt om og efter arkitekterne, hvilket bevirker, at stederne træder tydeligere frem om arkitekterne som noget omgivende. Arkitekterne fungerer som fikspunkter, mens baggrunden bliver til en omgivelse qua de bevægelige kameraers forskellige vinkler.

En topografisk farveramme træder frem i *Situations Construites* som en filmisk illustration af en byteoretisk diskussion. Den første marksekvens er en udpræget grøn mark og lyseblå himmel, hvor bygningerne og en elmast optræder grå og delvist sekundære. De farverige orange og marineblå traktorer udfordrer det stille ved at bevæge sig på tværs som direkte tegn på menneskelig aktivitet. Filmen ender i en blanding af gråt, grønt og hvidt i billeder af byen samt en køkkenhave og en kirke – mens et nedlagt landbrug fremstår som en grøn, hvid og lysebrun omgivelse. Det kunne læses som en filmisk farverepræsentation af et brud med forståelsen af landskaber som entydige grønne og åbne og byer som kun grå og tætte.

Situations Construites viser i et still, et fastholdt billede, af landbruget, en slags visuel mikroskopi. Minutiøst afdækker Chemetoffs stemme omgivelsernes særlige karakter, mens kameraet følger efter arkitekterne i deres bevægelse på stedet, eller indfanger dem og det, som de ser i deres projekter visuelt. Alt i alt er kameraets ”gang” med til at viderebringe en oplevelse af omgivelserne som tæt på hinanden liggende og til dels sammenhængende. Filmperspektivet skaber en fortælling om, at omgivelserne er sammenflettede i en grad, som måske ikke på samme måde gælder for den fysiske afstand, som de besøgte lokaliteter reelt har imellem sig. Filmmediet samler omgivelserne i tid.

Spejling af det sanselige

Situations Construites er et dobbeltperspektiv i den forstand, at det illustrerer omgivelserne som en kombination af den fysiske arkitektur og den dynamik, der udspiller sig i omgivelserne i form af bevægelser og lyde, der sanses inden og udenfor kameraets billedfelt. Som i en art udvidet tidsperspektiv diskuterer både Banham og Chemetoff og Henry konteksten som gjort af planlægningens ønsker, en families hus eller en indgangs placering. Omvendt kan deres vandringer beskrives som et udvidet bevægelsesperspektiv, hvor projekter og arkitekter færdes i omgivelser, der ikke opdeles eller afgrænses entydigt. Filmen viser omgivelserne som værende af en og samme kontekst. De få bevægelsesbilleder – som den håndholdte filmoptagelse gjort af en gående fotograf, der nærmer sig og ender i en projekteringsgennemgang med Chemetoff og Henry eller optagelserne af Banhams kørsel på motorvejen – giver indtryk af tidsrum, bevægelsesafstande og dimensioner som noget meddefinerende for ambiens.

Kroppenes spejling kan beskrive den øjeblikkelige kropslige refleksion, som dobbeltperspektivet illustrerer. Hvordan subjekternes kropslige tilstedeværelse gør det muligt at relatere sig selv eller en person i forhold til det omkringværende. Menneskekroppen bliver et fælles globalt referencepunkt for en bedømmelse af den omgivelsesarkitektur, som synes udenfor en klassisk arkitektonisk begrebsramme. Spejlingen af kroppen i omgivelserne er en basal og konstituerende måde at etablere både en skala- og kontekstforståelse. Dobbeltperspektivet beskriver filmisk, hvordan kroppen fungerer som et sensorisk måleredskab for ambiens. Ved at filme personer i omgivelserne etableres kroppen som en menneskelig reference i den givne oplevelse. Samtidig afspejler forhindringerne for kroppens bevægelse på vejen igennem omgivelser aspekter af det, der er med til at give omgivelserne ambiens. Det kan være en befærdet vej, en lang rampe, en høj bygning eller en tæt hæk.

Oplevelsen af andre sansende subjekter i omgivelser er ligeledes med til at skabe ambiens. Det erfarende subjekts unikke oplevelse af omgivelserne bliver perspektiveret. Andre mennesker understreger at omgivelserne har en flersidig subjektiv karakter. To personers møde og diskussion af deres omgivelser anskueliggør dette. Dobbeltperspektivet muliggør et fastholdt fokus på disse møder af sansende subjekter, og hvordan de specifikke indtryk, som det enkelte subjekt får i øjeblikket, danner et grundlag for menneskelige fællesskaber og interaktioner.

Perspektivet gengiver den intimitet, nærhed og fortrolighed som et sansende subjekt etablerer med omgivelserne ved dets tilstedeværelse i den. Særligt i pausen, i opholdet, giver filmkameraet en mulighed for at komme tæt på subjektet i tid. Film er en alternativ basis for registrering af, hvordan ambiens dannes af subjektets reaktion på omgivelserne. Dobbeltperspektivet viser, at ambiens er relateret til et subjekts sansning. Ambiens eksisterer ikke uden sansende subjekter eller kroppe.



De seks ovennævnte film er på hver deres måde kærlighedserklæringer og stærkt personlige portrætter af et landskab. Omgivelser får ambiens, idet subjektet træder kropsligt ind i omgivelsen. I dobbeltperspektivet sker det enten alene eller sammen med andre mennesker. Særligt dialogen mellem mennesker i omgivelsen bidrager til at artikulere og beskrive det ambiente. Gennem denne åbne samtale, det ustrukturerede interview iscenesat i og af omgivelsen kan dette filmperspektiv kommunikere, hvilken relation subjektet eller subjekterne har til omgivelsen. Ambiens opstår i det sanselige nærvær et kropsligt subjekt oplever i omgivelsen. Det er kroppens intime hengivelse til omgivelsen, der gør subjektet i stand til at beskrive dens ambiens.

Dobbeltperspektivets optagelser af mødets intimitet kan derved artikulere omgivelserns ambians overfor et større publikum.

Tre omgivelsesperspektiver som redskab

På baggrund af dette kapitel vil jeg konkludere, hvorledes hvert af mine tre filmperspektiver kan bruges som et redskab til at belyse omgivelser som tids- og lydrum samt deres ambians.

Tidsperspektivet tydeliggør, hvordan lyd bidrager til at danne en omgivelse, og hvordan oplevelser af omgivelserne er gjort af meget mere end blot visuelle erfaringer. Ligeledes viser tidsperspektivets fastholdte kameraindstilling betydningen af de små flygtige ting og hændelser, som signifikante for subjektets oplevelse af omgivelsens værdier.

Bevægelsesperspektivet indikerer, hvordan bevægelsen igennem omgivelser er med til at dramatisere omgivelserne. Gengivelsen af kameraets bevægelse fra a til b bliver til et filmisk handlingsforløb, hvor omgivelsen omskrives til en hændeshistorie fortalt igennem bevægelsen. Samtidig udviskes eventuelle arkitektoniske hierarkier i omgivelsesoplevelsen. Et fra øjenhøjde forskudt kameraperspektiv tydeliggør, hvordan omgivelserne yderligere får ambians gennem den højde og hastighed, hvori de opleves.

Dobbeltperspektivet hjælper os til at forstå, hvordan subjektets tilstedeværelse i omgivelserne er konstituerende for oplevelsen af ambians. Filmperspektivet kan beskrive, hvordan et subjekt kropsligt erfarer en omgivelse i øjeblikket, ligesom den filmede krop kan fungere som målestok for omgivelsens skala. Dobbeltperspektivet er muligheden for at gengive omgivelsen som en intim kropslig erfaring. Netop den kropslige nærhed, det at komme tæt på omgivelsen, kan gengives kamerateknisk i et zoom. Perspektivet kan som en form for filmisk forelskelse anvendes til at beskrive og tydeliggøre oversete værdier i omgivelsen, da filmmediet tillader en ukritisk betoning og forherligelse af det oplevede.

Mine tre filmperspektiver viser på forskellig vis via de seks film, hvordan filmmediet har potentiale som redskab til at beskrive det ambiente ved omgivelsen. I det følgende kapitel vil jeg belyse, hvordan de fra Schmidt definerede formtræk for omgivelsen kan peges mod en række egenskaber, som jeg finder kendetegner det, der skaber omgivelsens ambians. Konkret vil de i kapitel tre beskrive formtræk blive belyst og fyldt med mening med eksempler fra de seks film. Det sker for med henblik på kvalitativt at konkretisere og begrebsliggøre de egenskaber, der beskriver omgivelsen som et æstetisk fænomen. Jeg anvender Godards filmiske portræt af Lausanne som mit udgangspunkt, da Godard i dette har arbejdet med at beskrive omgivelser mere præcist i tid og i film fra et indlejret subjektperspektiv.





Omgivelsens ambiente egenskaber

Ustabile øjeblikke

Begreb for hvorledes det foranderlige i øjeblikket er en egenskab ved omgivelsen, der definerer dens ambiens.

Gentagne sekvenser

Beskriver den egenskab hvormed omgivelsen får karakter gennem et oplevet tidsligt forløb og eventuelle gentagelser indenfor dette.

Dramatisk banalitet

Beskriver som begreb hvordan mindre hændelser i omgivelsen har den egenskab at indskrive en handling i ellers uddramatiske omgivelser.

Diffus kiming

Definerer den egenskab hvormed omgivelsens både globale og lokale karakter skaber en tvetydig ambiens.

Genstandslos essens

Begreb for hvordan omgivelsen får ambiens gennem relationer i det omgivende, der ikke er formmæssigt defineret.

6 BESKRIVELSE AF LANDSKABSBYENS ÆSTETIK

UDVIKLING AF BEGREBSRAMME:

Hvis Christophe Girod er repræsentant for et nyt filmisk blik på omgivelser kommende fra landskabsarkitekturen, er Jean-Luc Godard en omgivelsesudforsker kommende fra filmverdenen. Godards ti minutters kortfilm *A lettre á Freddy Buache* (1982) er en pilot for et større byportræt, der aldrig bliver lavet. Denne film afspejler flere temaer, som de to foregående kapitler har adresseret under overskrifter som tid, bevægelse, krop og lyd. *A lettre á Freddy Buache* er Godards eksperiment med og forsøg på i film at beskrive omgivelserns særlige karakter – hvad særligt filmmediet kan sige om omgivelser, og hvordan omgivelser kan opleves som filmiske. Godard anvender dog ikke omgivelsesbegrebet.

Godards film introducerer en række overordnede temaer i brugen af filmmediet som et æstetisk, geografisk erkendelsesmedie. Dette anvender jeg som afsæt for, hvordan min udlægning af Schmidts begreber – de fem formtræk for omgivelser fra kapitel tre – kan udvikles til at beskrive de egenskaber ved omgivelsen, der skaber dens ambiens. Jeg giver de seks udvalgte film en ny rolle som empiri til at beskrive mine fem nye og til formtrækkene relaterede begreber - *ustabile øjeblikke*, *gentagne se-kvenser*, *dramatisk banalitet*, *diffus kiming* og *genstandslos essens*. Filmene er her ikke bundet op på den enkelte films egen logik. De anvendes med henblik på at fylde mine egenskabsbegreber med mening. Samtidig leder hvert af de fem nye begreber op til en diskussion af, hvordan en større begrebslig opmærksomhed omkring omgivelserns ambiens udfordrer eller bidrager med nyt til vores forståelse af omgivelserns æstetiske og arkitektoniske kvaliteter. Den grundlæggende tanke er, at egenskaberne også er kendetegnende for landskabsbyen og dermed kan fungere som grundbegreber for en ny æstetisk og landskabsarkitektonisk optik.

Umiddelbart antages de seks film at være en filmisk repræsentation, et filmisk datasæt for landskabsbyen. Filmene skal illustrere denne by- og landskabsomgivelse, der hverken har den historiske bys bebyggelsestæthed eller det åbne landskabs entydige karakter. De kan vise særlige egenskaber ved landskabsbyens omgivelser, som netop filmmediet accenturerer. Samtidig gælder de således ikke entydigt for landskabsbyen. Filmene viser, at de genfindes i forskellige former for omgivelser. Hvilket peger mod at filmmediet kan anvendes til mere generelle omgivelsesbeskrivelser, og at ambiens ikke kun er et fænomen, der findes i den åbne by.

Godard-projektionen

Den danske litterat Frederik Tygstrup beskriver i essayet ”Æstetisk geografi” i



Kartografi Morfologi Topologi (2009), hvordan Godard anvender filmmediet som et analytisk apparat i sin kortlægning af Lausanne:

"Godard tænker ikke først og fremmest på, hvad en by er eller kan være, han er mere interesseret i spørgsmålet om, hvad filmen og filmbilledet kan sige om byen, hvad for en særlig viden om byen som dette medium besidder." (Tygstrup 2009:85)

Godards er i sin intention på sin vis videnskabelig, da han gerne vil træde på afstand af det kendte. Samtidig går han videre end de observerende antropologiske filmskabere i *2 ou 3 choses que je sais d'elle* ved at lade sine skuespillere tale direkte til filmkam-

eraet. Herved ”afsløres” filmen som medie, idet den observerende adresseres som tydeligt observerende. Tygstrup (2009:95) betegner denne kobling – af en kunstnerisk, undersøgende praksis og en filmanalytisk interesse i omgivelserne – som konturer af fremtidig æstetisk praksis – en *æstetiske geografi* – der anvender filmmediet til at komme tættere på genstandsfeltet. Godard betragter virkeligheden gennem det analytiske og sanseorienterede apparat, som han finder filmkameraet er, for derigennem at skabe ny viden om omgivelser som Lausanne. ETHs filmiske udforskning kan måske beskrives som et landskabsarkitektonisk eksempel på Godards praksis.

Baggrunden for filmen *Lettre á Freddy Buache* er en indbudt konkurrence, om at lave et kortfilmsudkast til en længere film i anledning af Lausannes 500 års jubilæum. Den 10 minutter lange kortfilm er Godards brev til Freddy Buache, der var kurator på konkurrencen. For Tygstrup (2009:85) illustrerer filmen ønsket om at kortlægge byen på måder, som både adskiller sig fra byens traditionelle tematikker og metaforer og fra andre videnskabelige kortlægningsmetoder. *Lettre á Freddy Buache* er en filmisk undersøgelse, der tydeligt artikulerer en bevidst forskydning af det analytiske fokus væk fra omgivelserns historiske herkomst til, igen, at se på omgivelser som de umiddelbart opleves, og som de er blevet forsøgt indfanget af Ruthmann eller Vertov.

Lettre á Freddy Buache artikulerer, hvordan omgivelser bliver til gennem en registrering, der mimer kroppens sansning af blade, farver, linjer og lyde, og den viser, hvordan kroppens tilstedeværelse og sansede bevægelse er med til at definere omgivelserne som kulturfænomener. Ud fra Godards omgivelsesportræt kan filmmediet betragtes både som et kunstnerisk medium og som et medie for intelligente former for sansning, der kan åbne og artikulere den verden, som vi alle lever i (Tygstrup 2009:84). Filmmediet anerkendes her som en erkendende praksis. Godards film afspejler den kunstneriske og analytiske interesse i at etablere en fysisk forståelse af meningssammenhænge. Det er kortlægning af de karakterer og kvaliteter, som definerer mødet mellem kroppen og omverdenen. Film bliver et redskab, der dels skyder et formelt univers ind imellem sansning og betydning og dels et sprog, der har som formål at fremhæve og fastholde disse sansninger og betydninger.

Tygstrup (2009:84) peger med Godards film på et fællesskab mellem æstetikken og geografien. Op igennem historien har geografien været en praksis for modeldannelse og repræsentation. Dette er også et allestedsnærværende element i kunstens historie. Samtidig har den kunstneriske praksis altid været involveret i kortlægninger af erfaringens veje. Efter opmålingen af rummet i fysisk og metrisk forstand kan geografien og kunsten mødes i en udforskning og adressering af de specifikke tids- og omgivelseskarakterer. Som de seks udvalgte film viser, er potentialet i dette møde, at et sansenært medie som film kan rumme og videregive de relationelle og

ekstremt sammenflettede kompleksiteter, hvormed det lokale og det globale optræder i omgivelserne.

Dette udforskende møde mellem kunsten og geografin i *Lettre à Freddy Buache* betegner Tygstrup (2009:85) som *Godard-projektionen*. Det er æstetisk-orienteret kort-film, der udgør en mulig ny kartografisk praksis. Ideen om at koncipere en systematisk omgivelser-repræsentation med æstetiske midler, gør Godards film interessant for nærværende afhandling. Det er film anvendt som alternativ til normale metriske og mindre tidlige projektioner, som plan, snit eller fotografi: Dels anvendes film som medium til at mime de iagttagelser, der gøres mellem en krop og dens omgivelser, dels anvendes filmmediet til en formidling af omgivelsernes sanselighed. Filmens levende billeder bidrager til at anskueliggøre de sanselige kvaliteter, som kan være svære at artikulere indenfor det eksisterende arkitektoniske sprog, der ikke i særlig grad favner tids- og lyddimensionen.

Derfor vil jeg i dette kapitel undersøge, hvordan de fra Schmidt afledte formtræk kan identificeres, udvikles og beskrives som en række egenskaber, der går igen ved omgivelserne i de seks udvalgte film. Formålet er gennem fem nye begreber at italesætte de ambiente egenskaber ved omgivelserne, der opleves i forlængelse af formtrækkene *det ustabile*, *det gentagne*, *det figurløse*, *det graduerede* og *det transparente*. Samtidig illustrerer kapitlet mit forsøg på at begrebsliggøre det ambientes tidlige og flygtige væsen via film. Hvis begreberne kan anvendes til at beskrive ambiens, kan de inspirere en anderledes sanselig og filmisk udforskning af omgivelser. I kapitel syv vil jeg diskutere anvendeligheden af de tre filmperspektiver og de fem nye begreber ud fra egne filmeksperimenter samt betydningen af dette sensoriske perspektiv for by- og landskabsudforskningen.

USTABILE ØJEBLIKKE

De *ustabile øjeblikke* er mit begreb for, hvordan en omgivelse er kendetegnet ved en tidslig foranderlighed i øjeblikket, som skaber ambiens. Denne egenskab af foranderlighed adresseres i *Lettre à Freddy Buaches* åbningsscene, hvor Godard og hans filmhold argumenterer overfor en politipatrulje, at deres parkering i nødsporet på motorvejen – som kun må anvendes i nødsituationer – er sket i et nødstilfælde, da lyset opleves unikt at filme i. Det næste øjeblik vil lyset være væk og muligheden for at gengive denne omgivelseskvalitet tabt. Lyset rummer i øjeblikket en mulig værdi, og det, at lyset pludseligt kan ændres til et andet lys, står frem som egenskab ved omgivelsen. I Godards film præsenteres lyset i øjeblikket tilmed som noget værdimæssigt, der står over loven. Anerkendelsen af det ustabile øjeblik som en egenskab kan måske lede til diskussioner af det flygtige som en særlig værdi ved omgivelser.



Det ustabile

Det ustabile beskriver omgivelserne formmæssigt ud fra dens ufuldstændighed og asymmetri. Det ustabile fraskriver en mulig ligevægtstilstand, der bliver til en afvisning af en mulig tilbagevenden til en tidligere kompensatorisk helhedsorden.

Det ustabile ved omgivelserne kommer særligt til udtryk i lydsiden i *Leths 66 scener fra Amerika*. Idet alle indstillinger er optaget på et fikseret stativ, giver op og nedtoning af lyde indtrykket af et dynamisk og meget forskelligartet landskab. Lydoplevelsen af en lastbil, der passerer, eller lyden af cikadens kald bidrager til at



fortælle noget om stedets omgivelseskarakter, ved at fortælle om noget, som billedet måske ikke umiddelbart viser. Ligeledes kommer tilstedeværelsen af byens lyde i indstillinger af talende personer på en ren grå baggrund til at destabilisere dette, om muligt rene, rum. En person kan måske visuelt isoleres fra en kontekst, men lyden trænger tilsyneladende igennem den til anledningen opsatte grå væg. Filmmediet gør via lydbilledet opmærksom på lyden som konstituerende for oplevelsen af omgivelserne og deres til tider ustabile karakter. Lyden illustrerer omgivelsesaktiviteter i tid.

I *Ljusår* afspejler vandringen i haven en ustabil tilstand, hvor visse ting tilsyneladende er blevet forladt til fordel for noget andet. Der eksisterer ikke en klassisk arkitektonisk orden af bygninger, rum og sigtelinjer, men en omgivelse hvor der ses

spor efter menneskelig aktivitet. Som i *66 scener fra Amerika* bidrager lydsiden til at fremhæve elementer, der forstyrrer det umiddelbare visuelle indtryk af havens ro eller haven set som et malerisk harmonisk *stilleben*. Lydforstyrrelserne siger måske noget om, hvordan den skånske have netop får ambiens af lydene, der repræsenterer en åben og ustabil tilstand af noget ikke på forhånd givet.

Det ustabile ved omgivelserne i *Situations Construites* træder frem i den tilsyneladende tilfældighed i, hvordan stederne udforskes og diskuteres. Der optræder ingen form for fuldstændighed eller symmetri i forsøget på at tilnærme sig omgivelser, og der tales afslutningsvis i filmen om muligheden for at åbne til en forståelse og orden af omgivelserne som noget ikke-permanent. Banham konkluderer ligeledes i BBC dokumentaren, at Los Angeles ikke er en permanent størrelse, da erhvervsbygninger, historiske transportformer og tidligere seværdigheder hurtigt forgår til fordel for en privat, mobil og profit-orienteret kultur.

I *Los* er keglene, udrykningskøretøjet og den overdøvende larm fra indkomne fly medvirkende til at give et indtryk af stedet som stærkt ustabil. Omgivelserne virker nærmest som i en konstant undtagelsestilstand. Det forstærkes af, at den centralt placerede horisontlinje er gemt bag rækker af bevægelige og afventende biler. Man kan ikke tydeligt se, hvor omgivelsen starter og slutter – hverken i rum eller tid. Trafikken bliver blot ved. Overflyvningerne og kødannelserne er med til at accentuere og definere omgivelsen som ustabil.

I *C'était un Rendez-vous* fremhæver motorlyden en ustabil relation. Den konstante op og nedgearing medvirker til at skabe et spændingselement i kørslen. Vekslen mellem acceleration og de-acceleration betoner de bevægelser, som føreren af bilen må foretage i relation til omgivelserne. Selvom motorlyden måske er lagt på efterfølgende, tydeliggør lydsiden, hvordan hastigheden for bevægelsen i omgivelserne kan være svær at fastholde som en konstant.

Øjeblikkets kontekst

I Godards verden er kunsten i overhængende livsfare (Tygstrup 2009:85). Det hastes med at indfri dens mulighed, at få lavet de rigtige optagelser inden det er for sent. Det giver et fokus på øjeblikket, illustreret ved tilfældet, nødsituationen og filmholdet, som værende del af tiden, i billedet. Det gør den observerende opmærksom på, at den filmiske omgivelse altid er et optaget nu, fra en anden tid, på et andet tidspunkt og af andre mennesker, uafhængig af den seende selv. Derved illustrerer tilstedeværelsen af et filmhold i Godards kortfilm refleksiviteten og det meta-filmiske i hans kunstneriske og udforskende arbejde. Filmholdet minder os om, at erfaringen af det specifikke øjeblik og dets mulige kvalitet, altid er forbundet med den, der erfarer. Filmholdets tilstedeværelse tydeliggør en kontekstuel dimension, – at vi i filmen oplever en formidlet omgivelseserfaring.

Ovenstående udvalgte eksempler fra de seks film viser, at ustabile øjeblikke skaber en omgivelses ambiens. Det foranderlige, som det erfares af et subjekt, bør anerkendes som en væsentlig egenskab ved omgivelser. Dynamikken i nuets skiftende karakter skal ses som noget kvalitativt permanent. Særligt det ikke-bebyggede som træer – der kan optræde bevægelige i vinden i sekundet og foranderlige i størrelse over år – er med til at illustrere denne egenskab. De ustabile øjeblikke, der kan opfattes som noget sekundært eller mindre vigtigt i en traditionel arkitektonisk registrering, træder ved brug af filmmediet frem med tydelig karakter.

Dette aflæses tydeligst i tidsperspektivet, hvor billedfeltet fastholdes over tid. I bevægelsesperspektivet skaber udforskningen af omgivelsen rækker af ustabile øjeblikke, da selve registreringen sker i en bevægelse mod noget andet samtidig med, at omgivelserne indeholder talrige bevægelser. Møder mellem kameraets bevægelse og bevægelser i omgivelserne indfanges og gengives på film som oplevelserne af noget forbigående og noget flygtigt. Filmmediet viser derved de ustabile øjeblikke som en væsentlig egenskab ved oplevelsen af en omgivelse i tid. Samtidig kan filmmediet anvendes til at sidestille og sammenholde forskellige omgivelser filmet indenfor det samme tidsrum: Hvordan en omgivelses ambiens kan skifte fra dag til dag, fordi der er et andet lys, en anden klang, en anden vindretning eller et andet kameraperspektiv, der farver oplevelsen.

Filmeksemplerne viser på forskellig vis, hvordan erfaringer af små forandringer i omgivelser kan gøre omgivelser til særlige øjeblikke og give dem ambiens. Begrebet ustabile øjeblikke er et forsøg på at beskrive dette som en særlig egenskab ved omgivelsen. Ustabile øjeblikke skal også betone det multiperspektiviske som del af omgivelseskarakterens natur. Omgivelsens ambiens defineres af den, der oplever den, i øjeblikket, hvorfor ambiens er af en flygtig og forskelligartet karakter. Omgivelsen tillægges ambiente egenskaber af det subjekt, som oplever den. Filmkameraet viser, hvordan omgivelsen bliver til i det øjeblikkelige og i omgivelsens repræsentation, og hvordan omgivelsen altid er spændt ud mellem sekundets kontekst og et udstrakt nu.

Derved kan ustabile øjeblikke som begreb hjælpe til med at beskrive, hvordan omgivelser som landskabsbyen får tillagt en kvalitativ værdi og karakter gennem variationer i vegetation, vejr eller trafik. Med andre ord er oplevelsen af landskabsbyens foranderlighed en væsentlig egenskab, der giver den dens særlige karakter og ambiens som omgivelse. Filmmediet og et begreb som ustabile øjeblikke forskyde forstadsdiskussioner fra bygningsarkitekturen og det ensartede monotone til det flerdimensionelle bevægelses- og lydlandskabdrama, som det finder sted i oplevelsesøjeblikket. De ustabile øjeblikke beskriver en egenskab ved omgivelser som landskabsbyens, der skaber ambiens.

Hvis denne åbne by anerkendes og vises filmisk som domineret af årstidernes vegetationsskifte, kan eksisterende forståelser af forstadens arkitektur måske udfordres eller udvides på samme måde. Ustabile øjeblikke peger mod et nyt værdisæt for omgivelser som landskabsbyen, der anerkender eksistensen af det flygtige som betydningsfuldt for, hvordan vi opfatter omgivelsernes kvaliteter. Egenskaben ustabile øjeblikke åbner for en større opmærksomhed omkring værdier, der kan være i det det flygtige. Begrebet bidrager til både at nuancere og betone bedømmelser af, hvad de oplevede omgivelser indeholder af iboende kvaliteter knyttet til det ustabile.

GENTAGNE SEKVENSER

En anden egenskab ved omgivelser ønsker jeg at tematisere med begrebet *gentagne sekvenser*, der skal beskrive tidsligheden og repetitionen som en konstituerende egenskab for omgivelsens ambiens. I *Lettre á Freddy Buache* tydeliggøres denne egenskab med gentagelsen af en lille sekvens, der viser Godard siddende foran en gramfonpladespiller. Han er tilsyneladende i færd med at finde frem til en bestemt passage. Han flytter konstant nålen efter korte intervaller af intens lytning uden at det høres, hvad han lytter til. Imens kører Maurice Ravels Bolero som en bestandig underlægnings- eller omgivelsesmusik i varierende lydstyrker under hele film-essayet. Godard søger gentagne gange, igen og igen, efter en specifik sekvens, mens musikken fortsætter som en sammenhæng.

Det gentagne

Det gentagne er et formtræk, der definerer omgivelsen, fordi den gentagne form skaber en begyndende opløsning af vigtigheden af en enkelt form. Gentagelsen skaber en større anonymitet i forhold til det oplevede, da det formmæssige unikke ved en specifik form opløses ved gentagelsen. I stedet sætter en gentagelse fokus på afveksling, forskellighed, kontekst og forløb, som aspekter, der bidrager til at skabe omgivelsens ambiens.

I Leths film er det en gentagelse af bilers passeren, af taxachaufførerne, der fortæller om deres oprindelse og de forskellige optagelser af solnedgange, som alle giver indtryk af et dynamisk amerikansk landskab, i bevægelse, gjort af individuelle historier og den fortsatte døgnrytme i naturen. I *Ljusår* bidrager mødet med efterladte genstande til en accentuering af det gentagne. Omgivelserne er en scene for menneskelig aktivitet, ligesom fuglenes gentagne kald skaber en samlende kulisse, hvor en form eller figur ikke får lov til at stå alene frem. Det er en polyfoni af lydkilder og former, hvor der skabes en vis form for tidslig orden i gentagelsen af lyde og efterladte genstande.

I *Løs* er det bilernes stoppen op og sætten i gang samt den gentagne overflyvning, som er med til at give indtryk af repetitioner, der peger mod eksistensen af noget

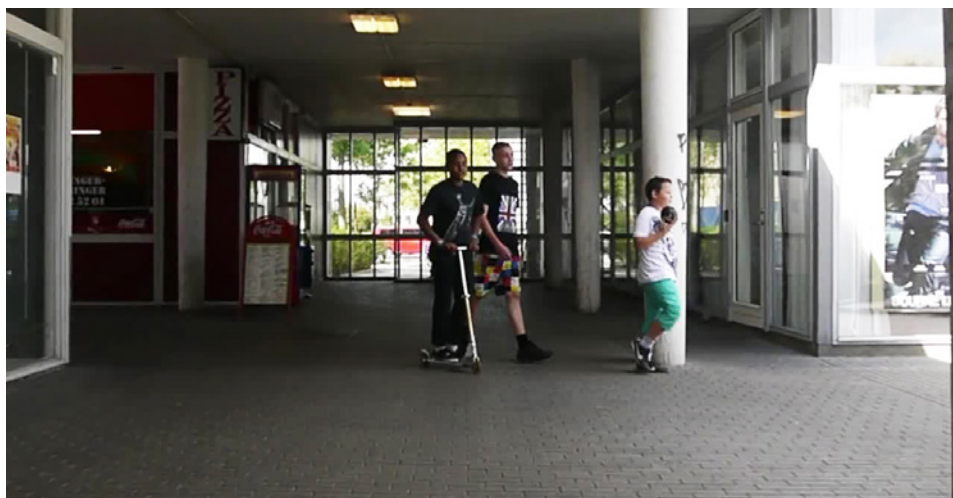
mere end blot objekterne selv. Samtidig optræder talrige elementer i en flertalsform i billedfeltet såsom reklameskilte, lysmaster og motorvejskilte. Skilte og master bliver en skov af elementer og dermed til et nyt begrebsligt fænomen på baggrund af det gentagne. Det ses også i Banhams møde med Los Angeles, hvor han taler om byens villaområder som et hav. Boligernes generiske stil og hverdagslivets erhvervsbygninger som tankstationer og fast-food restauranter byder på visuelle gentagelser, der ligger op til en samling af dem i en sproglig metafor i stedet for en sproglig og begrebslig differentiering.

I *Situations Construites* optræder gentagelse i lyden af passerende traktorer, biler og fugleflojt. Filmen viser arkitekterne som to kroppe tilstede og diskuterende i omgivelserne. Det foregår i en filmisk vekslen mellem panoramaer med mennesker, billeder af overkroppe og ikke mindst nærbilleder af ansigter i en given omgivelse. Det kropslige nærvær er understreget i tilstedeværelsen af de interviewedes *to* kroppe. Deres indbyrdes fortrolige og kropslige dialog med omgivelserne er udgangspunktet for deres erfaring og diskussionen af omgivelsernes karakter og kvaliteter. Hos Claude Lelouch er gentagelserne af vejens heller og trafiklys og af vekslen mellem facade og parkindrammede kørselsstrækninger med til at skabe omgivelserne. I passagen og via gentagelsen bliver den tilbagelagte strækning til en samlet omgivelse. Gennem repetitionen opleves omgivelserne som et sammenhængende fænomen.

Filmiske hændelsesforløb

Mit begreb gentagne sekvenser beskriver, hvordan en omgivelse får ambiens af at blive oplevet som en serie, en sekvens eller en række af billeder. De gentagne sekvenser er en egenskab, der er definerende for det ambiente, da gentagelsen - enten af et hændelsesforløb, en arkitektonisk form eller en bevægelse - skaber en fortælling, noget indholdsmæssigt. Det arkitektonisk karakterfulde forskydes da fra at skulle forstås som knyttet til noget enestående eller geometrisk formmæssigt afsluttet til at være noget, der vokser ud af gennemløbene og de små gentagelser i det oplevede. Gentagelserne skaber et fællesskab og en rytmisk fortælling i det, der opleves.

Filmmediet er af natur en afspilning af næsten ens billeder. Det er gentagelser af fotografier oplevet som serier af billeder per sekund, der hjælper til at vise et tidsrum visuelt. De gentagne elementer ved de enkelte billeder etablerer og understreger visuelle sammenhænge, som kan være med til at pege på alternative sammenhænge i omgivelserne. En filmisk sekvens er ikke væsensforskellig fra oplevelsen af en omgivelse. De kan begge fremstå som gentagelser, henholdsvis som en filmisk billedserie og en industriel arkitektur, hvor de små variationer i oplevelsesforløbet skaber en oplevelse af en tidsrumlig omgivelse. Som en film er billedsekvensen med til at producere handling. I oplevelsen af en omgivelse er det sekventielle med til at producere ambiens.





Således er begrebet gentagne sekvenser med til at pege mod, hvordan omgivelserne kan få indlejret ny betydning gennem de gentagne forløb. Hvis omgivelsens ambiens defineres af serielle forløb, og hvis gentagne billeder skaber en filmisk handling, kan filmiske billedsekvenser af omgivelserne bidrage til at skabe en ny fortælling om, hvad omgivelserne indeholder af kvaliteter. Filmeksemplerne fra tidsperspektivet viser, at der ved et fastholdt kameraperspektiv på en given omgivelse skabes en ny mening i omgivelserne.

Den åbne by optræder ambient, når den er fuld af gentagelse og arkitektoniske sekvenser. Byggeriets industrialisering, planlægningens zoner og infrastrukturens

standardisering medvirker til, at omgivelserne fremstår ambiente. Gennem gentagelser åbenbares denne landskabsbyens æstetik, hvor det er landskabets sammenhænge i sekvenser og ikke det enkelte arkitektoniske objekt, der skaber karakter. Landskabsbyens omgivelser defineres her både af biler og menneskers passage på den samme vej og ved formmæssige gentagelser oplevet i passage af huse, træer og hække.

Et statisk tidsperspektiv og dynamisk bevægelsesperspektiv understreger på hver sin måde, de sekventielle gentagelser som en egenskab ved landskabsbyens ambience. Gentagelsen af det umiddelbart erfarede, via filmmediet og særligt via filmens lyd, danner grundlag for en analytisk refleksion af oplevelsen. Som i tilfældet med Godards studie af Lausanne kan brugen af filmmediet skabe afsæt for en ny refleksiv praksis over omgivelsesoplevelser. Jeg vil med dobbeltperspektivet tydeliggøre, hvordan den menneskelige krop fungerer som en samlende fortæller og gentagent referencepunkt i forskellige omgivelser.

De tre filmiske perspektiver kan derved danne grundlag for en øget opmærksomhed omkring, hvordan fortællingsmæssige værdier og mening skabes, idet vi oplever noget gentage sig i omgivelser. En anerkendelse af de gentagne sekvenser som en særlig egenskab ved omgivelser kan hjælpe os til at se en ny mening og værdier i landskabsbyen.

DRAMATISK BANALITET

En tredje ambiensskabende egenskab ved omgivelser er for mig deres *dramatiske banalitet*. Dette betegner, hvordan omgivelsernes mindre hændelser, der erfares i måske uopmærksomme sansninger gjort af subjektet, er med til at skabe et drama i måske udramatiske omgivelser. Det kan effektivt gengives i og med filmmediet. Det kan være en dame der går ind i et supermarked, kondenssriben fra en flyvemaskine som langsomt opløses på himlen, lyden af en plæneklipper i det fjerne, en solsorts hoppen rundt foran en overgroet betonfacade eller regnens opløsning af et vandspejl på cykelstien. Overfor det statiske står bevægelsen, lyden og det ændrede, som noget kvalitativt definerende for omgivelsens ambience.

Det figurløse

Det figurløse beskriver en dæmpning af det formmæssige til nuancer gennem relationelle formmæssige fællesskaber i omgivelsen. Begrebet peger mod at omgivelser, der opleves uden tydelige fortællingsmæssige former, indikerer noget ambient. Det er, hvor objekter og former optræder som sekundære i oplevelsen af omgivelsen som helhed. I stedet er det de små ting, bevægelser og hændelser over tid, der bliver konstituerende for omgivelsens ambience. Det dramatiske fremstår umiddelbart skalamæssigt banalt eller som en bagatel i forhold til omgivelsens fysiske dimensioner. Omvendt er det netop dette umiddelbart arkitektonisk negligerede, det ikke-inten-

tionelle eller figurløse ved omgivelsen, som er et formtræk ved omgivelsen. Eller som i tilfældet med lyd kommer det dramatiske af noget, som måske ikke lader sig observere i billedfeltet. Da lyden betoner omgivelsens udstrækning i tid frem for i rum.

Når omgivelsen er uden en tydeligt definerende formmæssighed, bliver subjektets observationer af små forandringer konstituerende for de æstetiske egenskaber, som omgivelsen bliver tillagt af et sansende subjekt. I *66 scener fra Amerika* opleves det figurløse igennem de forskellige indstillinger af vinduespartier. På den ene side er det svært at danne sig indtryk af omgivelsen som helhed, da det kun er en lille del eller udsnit, som ses i vinduet. På den anden side bidrager lyden til at perspektivere det afbillede som en del af en større omgivelse, hvor arkitekturens specifikke form og orden forekommer af mindre betydning for omgivelsesoplevelsen.

Der er en lille grad af symmetrisk orden at spore i omgivelserne i den håndholdte indstilling fra *Ljusår*. Kun rækkerne i køkkenhaven og brændestablen geometri peger på noget formmæssigt, der eksisterer uafhængigt af vandringsen. Vandringsen i filmen (kameraets forløb igennem haven) tegner omgivelserne som en rumlig figur, som en oplevelseshandling. Denne opleves som en blandt flere mulige og i mindre grad en, som kan defineres entydigt formmæssigt. Bilernes bevægelse og overflyvningen i *Los* er med til at give indtryk af et landskab, der domineres af anonymiserede objekter. Landskabet kan ikke indsnævres til en figur, objekt eller form. *Los* viser omgivelserne i en fastholdt tidslig mikroskopi, et særligt tidsligt udsnit. Det er en scene af, hvordan strømme af objekter skaber en filmisk dramatik.

Situations Construites viser omgivelser som umiddelbare figurløse oplevelser. Der er ingen ordnede formmæssig sammenhænge i omgivelserne eller deres udforskning andet end den omgivelserne får fra vandringsens filmiske sekvenser og arkitekternes kropslige tilstedeværelse. De relationelle sammenhænge, som arkitekterne skaber mellem omgivelserne, er med til at give omgivelserne deres ambians. Samtidig bliver de til tidslige forløb i rum, der hænger relationelt sammen gennem de talende kroppe. Der skabes en tidsrumlig sammenhæng i det figurløse ved arkitekternes vandring. Chemetoff og Henry bliver dramatisk centrale figurer. Omgivelser får karakter af vandringsen og den oplevede passage igennem omgivelserne.

Dramaets banale udspring

Tygstrup (2009:88) finder Godards kameraføring nærmest besat af de rette linjer, som kameraet møder – såsom rækværk, kantsten, afstribninger, lygtepæle. Tilsyneladende søger Godard at afsløre omgivelsernes særlige geometri i et banalt nærstudie. Samtidig gengiver Godard menneskemassernes bevægelse i en langsom gengivelse, næsten i enkelte billeder, en art filmisk mikroskopi af bevægelse i tid, for at illustrere gadelivets bevægelse. Godard erstatter på den ene side den repræsenterede bevægelse med den direkte præsenterede bevægelse, den rute kameraet foretager



gennem byen for at tydeliggøre, hvordan linjerne skaber fortælling, hvordan de er med til at dramatisere omgivelserne og det i billedet repræsenterede. Godard bremser på den anden side bevægelsens udspring i en langsom gengivelse for at undersøge dramaets udspring, og hvordan omgivelsens banale hændelser, som for eksempel et menneskes bevægelse, måske indeholder eller indskrives en oplevelse af handling i omgivelsen.

Sansningen af selv små bevægelser er dramatiserende. Et større fokus på de banale hændelser i omgivelsen kan flytte en forståelse af omgivelsen fra en position, der erkender den som en geometrisk defineret arkitektur, til en erkendelsesposition der

ser omgivelsen oplevet over tid som et drama. Dramatisk banalitet beskriver denne egenskab. At den oplevelse af, at der næsten ingenting sker i en omgivelse, også kan være dramatisk. At det umiddelbart mindre dramatiske ved omgivelsen bør tillægges større kvalitativ opmærksomhed. Det banale, der er tilknyttet denne form for ambiens, peger mod et andet form for værdisæt, der beskriver banaliteterne som noget, der dramatiserer omgivelserne kvalitativt.

Omgivelser er scener for talrige ubetydelige hændelser, der tilsammen toner omgivelser på grund af deres mere immanente og pludselige karakter. De ubetydelige hændelser skaber ambiens. Dramatisk banalitet bliver en beskrivelse af den egenskab ved omgivelserne, at de altid forekommer at indeholde handling og mening, selvom de umiddelbart eller set på afstand kan opleves handlings- og meningsløse. Det, at der kun sker "lidt" i omgivelsen, er noget, der lejlighedsvis ses som en kvalitet indenfor det landskabsarkitektoniske, eksempelvis når det handler om bearbejdede omgivelser i forhold til rekreatiomsformål.

Således kan mit begreb dramatisk banalitet beskrive den egenskab ved omgivelserne, at selv noget begrænset skaber ambiens. Der kan være æstetiske værdier gemt i omgivelsen, som den er, eller som den umiddelbart opleves. Dramatisk banalitet er en understregning af, at der kan være noget smukt ved omgivelsen i sig selv og over tid, som vi kan overse, hvis vi på forhånd afskriver omgivelsernes banalitet som noget, der er dramatisk og i sidste ende har æstetisk potentiale. Landskabsbyen kan beskrives som en banal byform, men den vil altid have en iboende dramatik i dens omgivelser.

DIFFUS KIMING

En fjerde egenskab ved omgivelsen, der skaber ambiens, er *diffus kiming*. Kiming er almindeligvis et begreb for, hvor himmel og hav mødes i horisonten, den synlige horisont. I denne sammenhæng er det et begreb for horisontale og relative forbindelser i det oplevede. Det diffuse peger mod de alternative sammenhænges repræsentation. Hvordan noget andet opstår, når blikket sløres og geometriske former opløses. Overgangene er graduerende og tvetydige.

Omgivelsen har ikke en klar og afgrænset horisontlinje, hvorfor den heller ikke bør forstås rent funktionelt eller geometrisk. Omgivelsen er på én gang forbundet gennem komplekse relationer med en global omverden og lokalt, kontekstuel forankret. Diffus kiming er mit udtryk for, hvordan denne egenskab er en konstituerende del af omgivelsen for dens ambiens, mens det graduerende beskriver hvordan dette kommer til udtryk som noget formmæssigt ved omgivelsen.

Det graduerende

Det graduerende er begreb for, hvordan omgivelser optræder, når formmæssige

hierarkier sløres. Graduering er en opløsning og udviskning af hierarkiske relationer mellem arkitektoniske objekter og deres omgivelse. Selvom fænomeners særligt formmæssige karakter kan blive opløst i deres gentagelse bliver de ikke nødvendigvis opløst til en ren forskelsløshed. Et træ bliver i flertal til et fænomen med en anden omgivelseskarakter – som en lund eller en allé.

I *Ljusår* finder der en umiddelbar graduering sted, fra mørke til lys og tilbage igen, igennem kameraets bevægelse, ligesom lydene, som fuglesangen, også stiger og falder i intensitet. Filmkameraet drejes omkring elementer som døre, hække og store planteblade. Disse elementer bidrager til en graduering af fart, retning og betydningsdannelse for kameraets umiddelbare, konstante, fremadrettede registrering af omgivelserne. Voluminer opleves som integrerede elementer af overfladen, ligesom blade danner bede. Det graduerende er en oplevelse af det tvetydige som noget betydningsdannede for omgivelsen og for dens ambiens.

Omgivelsen blive også defineret af afstanden til det oplevede og hastigheden, hvormed den opleves. *C'était un Rendez-vous* accenturer det graduerende i et forskudt kameraperspektiv, der viser vejfladen i detaljer ved lav fart og som abstrakte mønstre i høj fart. Accelerationer og opbremsninger tydeliggør, hvordan betydningsdannelsen er afhængig af hastigheden og kameraets fremdrift. Omgivelsernes diffuse karakter øges med hastigheden. Det graduerende illustreres i *Løs*, hvor flyene vokser gradvist imod kameraet for hurtigt at forsvinde igen, hvor bilernes hastigheder er vekslende, og hvor advarselskeglernes indbyrdes afstand falder gradueret fra venstre mod højre. *Løs* indikerer samtidig mødet mellem bilernes horisontale bevægelse og flyenes vertikale bevægelse. Bilerne og flyenes bevægelser slører kimingen. Det er ikke entydigt i *Løs*, hvor himmel og jord mødes.

Det tvetydige

Chemetoff og Henrys kropslige tilstedeværelse i *Situations Construites* viser, hvordan en omgivelse kendetegnes af graduerende formtræk. Billederne af maskiner og kroppe i bevægelser bryder med et fokus på eventuelle arkitektoniske hierarkier, der måtte eksistere, da omgivelsen måles ud fra deres kropslige ageren. Samtidig er kroppenes bevægelse med til at udfordre fortællingens stemmer, da disse, i form af Chemetoff og Henry, lejlighedsvis må underordne sig biler og maskiners bevægelsesbaner. Kroppene bliver derved aldrig de entydigt væsentlige, ligesom omgivelserne aldrig får lov til at stå alene. De vertikale kroppes horisontale bevægelse på jorden er med til både at understrege og udviske kimingen, ligesom de peger på det mere diffuse samspil, hvormed omgivelsen og de sansende kroppe sammen konstituerer omgivelsen som oplevelse. Omgivelsen bliver til i et både/og forhold til det sansende subjekt.

I landskabsbyen kan diffus kiming illustreres som oplevelsen af, hvordan en daglig-

varekæde som Lidl indretter parkeringsarealerne med de samme betonsten omkring alle deres butikker i Europa. Det sker på samme måde, hvad enten det foregår i Danmark, Frankrig eller Bulgarien, - hvilket er med til at udviske landskabets eventuelle særpræg. Omgivelserne er standardiserede og har arkitektonisk ingen relationer til det omgivende. Imidlertid er butikkerne et mødested for den omgivende by og dens beboere. Det er disse lokale, som handler i Lidl. Lidl er derved alligevel en del af nærmiljøet som omgivelse, som hverdagslivslandskab, selvom parkeringsarealer og også varer relaterer sig til en udenlandsk standard, hvorfor overgangen mellem det lokale og omverdenen fremstår diffust i landskabsbyens omgivelser.

Begrebet diffus kiming betoner den egenskab ved omgivelsen, at dens karakter aldrig er entydig. Det ambiente er altid tvetydigt eller overlappende i forhold til en kropslig oplevelse. Omgivelsens eventuelle æstetiske værdi skal således erkendes, som forbundet med en dobbelthed og en dualitet i forhold til en krop. Det kvalitativt værdifulde ligger i det parallelt eksisterende binære og modsatrettede ved omgivelsen - såsom global versus lokal, individuel versus fælles, lys versus mørk, stilhed versus støj og vertikal versus horisontal. Diffus kiming er den egenskab ved omgivelsen, at det kropslige subjekts sansning både definerer og bliver defineret af omgivelsens diffuse og graduerende forhold, der igen er relateret sig til de forskellige horisonter og sammenhængen, som omgivelsen er en del af. Dette sanseligt tvetydige er med til at forme omgivelsen æstetisk.

GENSTANDSLØS ESSENS

Genstandsløs essens beskriver den egenskab ved omgivelsen, at den ikke kan defineres entydigt som et objekt. Omgivelsens ambiens er gjort en samling, der består af et flertal af relationer, der peger i forskellige retninger, men som alle fortæller noget om omgivelsen. Denne fortællingsmæssige flertydighed og nivellering er en essens ved det ambiente, idet omgivelsen ikke kan bindes op på en specifik genstand. I stedet forekommer omgivelsen at indeholde en transparens, der peger mod noget andet og vigtigere ved omgivelsen end dens rent formmæssige fremtræden.

Det er denne genstandsløse essens, som Godard forsøgsvis udfolder i filmen om Lausanne ved ikke at knytte omgivelsens identitet til objekter, bygninger eller monumenter. I stedet portrætteres omgivelserne som tilstande og bevægelser. Godard synes nærmest at ville se igennem byens arkitektur med filmkameraet for at få defineret omgivelsernes sande tilstand. Godards filmkamera flyder med omgivelsernes linjer og bevægelser for at illustrere, hvordan omgivelserne gøres af noget retningsmæssig, der er med til at ophæve omgivelsernes opholdsmæssige entydighed. Genstandsløs essens beskriver den egenskab ved omgivelsen, at den ikke kan defineres entydigt som et objekt. Tværtimod er omgivelsen en samling, der består af et flertal af relationer, der peger i forskellige retninger, men som alle bidrager til dens ambiens.



Det transparente

Det transparente beskriver, hvordan det formmæssige er en integreret del af en omgivelse. Denne transparens nedtoner vigtigheden af et enkelt formobjekt og gør det til en del af en omgivelse. Når et objekt træder mindre tydeligt frem som en entydig form, er dette transparente ved omgivelsen med til at skabe ambiens. I *66 scener fra Amerika* bliver det transparente i landskabet adresseret i billeder af og igennem vinduer, gardiner og spejlinger i vinduesflader. Billederne gør opmærksom på at det, der måske ikke umiddelbart kan aflæses i sin helhed eller står klart, også er med til at skabe ambiens. Lydsiden adresserer ligeledes det transparente eller det, som er udenfor, ved siden af eller skjult i det umiddelbart synlige.



I *Ljusår* kigges der igennem planters blade og blomster for at se videre ud i omgivelserne. Her er det plantemassen og dens ikke-bestandige karakter, der udgør hovedparten af omgivelserne. Billederne af den til tider udifferentierede plantemasse eller lyden af en tilfældigt forbigående bil er med til at skabe en oplevelse af en flertydighed ved omgivelsen. At tale om centralitet, forgrund eller baggrund forekommer i uoverensstemmelse med omgivelsernes væsen.

Chemetoff og Henry hjælper til med at kigge ind i omgivelserne. Som fortællere på opdagelse skaber de en forståelsesmæssig transparens i omgivelserne. De kigger

igennem det umiddelbart sete ved at adressere relationer i omgivelserne. Ligeledes udforsker Banham landskabsbyen fra bilen, da dette for ham virker som et konstituerende element for oplevelsen af omgivelserne. Banham tager udgangspunkt i det objekt, som han ser som en integreret del af byoplevelsen. Banham adresserer det transparente ved at se byen igennem bilens forrude. Banham opløser i filmen et modsætningsforhold mellem bilen som objekt og landskabet som omgivelse. Bilen og landskabsbyen skal forstås som tæt forbundne.

C'était un Rendez-vous nedbryder en forståelse af Paris som en bygningsmasse ved at beskrive omgivelserne som et forløb eller en noget hullet form, kendetegnet af veje, passager og boulevarder. Netop det farbare eller den via bilen gennemflydende oplevelse af byen viser det transparente ved Paris, idet bygningsarkitekturen opløses til at være sekundære former i bevægelsesoplevelsen. I *Løs* forekommer keglernes opstilling at starte og slutte udenfor billedfeltets ramme, hvilket er med til at pege på en helhed, som omgivelsen forekommer en del af. Keglerne er med til at gøre omgivelsen til noget mere transparent eller synligt, da keglene peger mod alt det, man ikke ser. Samtidig har keglerne ikke en essens i sig selv.

Ambient lyd og farve

Godard beklager i starten af filmen om Laussane, at hans film-essay kan skuffe Freddy Buache, da han ikke har fundet frem til at vise essensen af byen. Omvendt illustrerer lydsiden Godards forsøg på at gengive essensen af det bymæssige i kommentarer, der formidler den centrale problemstilling: Hvordan indfanges dette filmiske bymæssige, der tydeligvis ikke lader sig beskrive som en genstand? Lydsiden binder billederne sammen parallelt med at fortællerens kommentarer står som et kontrapunkt til dem. Det, at der måske ingen entydig essens er at se eller læse ud af omgivelserne, er en væsentlig egenskab ved dem. Deres utydelighed skaber deres ambians.

Tygstrup (2009:86) identificerer bl.a. et fokus på farver i Godards portræt af Lausanne, som jeg finder relateret til Schmidts begreb for det transparente. Farverne kommer ud af en topografisk analyse af omgivelserne. Det liv, der udspiller sig i omgivelserne, og den landskabelige kontekst ordnes ved hjælp af farver. Filmens fortællerstemmer identificerer tre slags omgivelser, som kaldes for "planer" i Laussannes profil: Et blå plan repræsenteret ved søens overflade, et grønt plan illustreret ved højsletten ovenfor byen og et gråt plan repræsenterer gader og huse. Denne farvetematisering er med til at fremhæve alternative aspekter ved omgivelserne, der ikke er knyttet til deres rent geometriske fremtoning. I stedet er fokuset på farverne med til at fremhæve, hvor vigtige de landskabelige elementer som søen og sletten er, for at forstå byens som omgivelse. Hermed viser Godard, hvordan en farve kan illustrere en omgivelses genstandsløse essens.

Ligesom lyd er farve ikke knyttet an til noget entydig formmæssigt eller arkitektonisk, hvilket er med til at tydeliggøre, hvordan genstandsløse egenskaber som disse ved omgivelsen også er med til at konstituere dens ambiens. Omgivelsen kendetegnes af visuelle farvemæssige forbindelser eller tilfældige lydmæssige sammenfald. Endvidere er omgivelsens lyde og farver med til at illustrere den egenskab ved omgivelsen, at denne ikke kan have entydige grænser eller en entydig essens. Egenskaben genstandsløs essens beskriver, hvordan ambiens optræder forbundet med noget afstandsmæssigt og omgivende (som lyd) eller formmæssigt umiddelbart ligegyldigt (som farve).

Landskabsarkitektoniske egenskaber

Med introduktionen af mine fem begreber har jeg forsøgt at tydeliggøre, hvordan det ambiente kommer af egenskaber ved omgivelsen, som ikke alle lader sig repræsentere i en traditionel arkitektonisk repræsentationsform. Filmmediet kan bidrage til arbejdet med at indfange disse egenskaber og formidle dem kvalitativt til et større publikum. Samtidig tydeliggør den filmiske repræsentation eventuelle æstetiske kvaliteter ved en omgivelse, der kommer af eller er knyttet til dens ustabile øjeblikke, gentagne sekvenser, dramatisk banalitet, diffus kiming og genstandsløse essens.

Derved peger mine fem begreber mod en by- og landskabsarkitektonisk æstetik, hvor det æstetisk værdifulde ved en omgivelses ambiens er knyttet til henholdsvis en umiddelbar oplevelse, en tidslig sekvens, et banalt drama, en sanselig tvetydighed og/eller en farvemæssige relation.

Eksempelvis kan begrebet gentagne sekvenser betone, hvordan det, at omgivelsen konstitueres som en oplevelse i tid, er en egenskab, der med til at give omgivelsen en æstetisk kvalitet. Både længden af omgivelsesoplevelsen og eventuelle gentagelser i oplevelsen gør, at omgivelsens æstetiske værdi knyttes til noget tidsligt af et sansende subjekt. Derfor bør værdier knyttet til omgivelsens tidslighed få større opmærksomhed i den arkitektoniske praksis, når denne praksis eksempelvis beskæftiger sig med landskabsbyen. Ligeledes peger egenskaben genstandsløs essens mod en større opmærksomhed omkring, hvordan lyde og farver konstituerer en omgivelse som en sanselig æstetisk oplevelse. Lydbølger og farvespektrum bør få en mere fremtrædende plads i den arkitektoniske bearbejdning af landskabsbyen.

Med afsæt i de foregående kapitler vil jeg i det næste kapitel diskutere og konkludere, hvad film og omgivelsesteori kan bidrage med til by- og landskabsudforskningen – herunder hvordan filmmediet kan begrebsliggøre æstetiske kvaliteter ved landskabsbyen og dens særlige ambiens. Jeg vil i kapitlet tage udgangspunkt i mine eksperimentelle erfaringer med brugen af filmmediet.





Egne filmeksperimenter

Otte udvalgte filmeksperimenter der indgår i afhandlingens diskussion.

Landskabselement (2011, 1:18 min)

Strukturerende komponent (2011, 3:24 min)

Minimalismens arkitektur (2012, 1:15 min)

Tidsperspektiv 1 (2012, 3:17 min)

Tidsperspektiv 2 (2012, 1:21 min)

Bevægelsesperspektiv 1 (2012, 2:40 min)

Bevægelsesperspektiv 2 (2012, 1:29 min)

Dobbeltperspektiv (2012, 2:49 min)

7 FILMISK BELYSNING AF LANDSKABSBY- ENS ÆSTETIK

DISKUSSION OG KONKLUSION

I dette kapitel diskuterer jeg omgivelse, ambiens og filmmediet som afsæt for en *landskabsbyens æstetik*. I diskussionen tager jeg udgangspunkt i egne eksperimenter med filmmediet.

Indledningsvist drøfter jeg anvendeligheden af begreberne af landskabsbyen, omgivelse og ambiens til at italesætte den åbne by i et landskabsarkitektonisk perspektiv. Jeg reflekterer over de begrebsliggjorte formtræk og egenskaber ved omgivelsen og de by- og landskabsomgivelser, hvis æstetiske kvaliteter jeg efterlyser et bedre eller mere anerkendende sprog for. Gennem filmeksempler og -eksperimenter viser jeg, hvordan filmmediet kan illustrere og popularisere begreberne, ligesom det kan bruge til at udforske omgivelserne. Endvidere diskuterer jeg, hvor anvendelige hvert af de tre analytiske filmperspektiver er i forhold til at erkende og beskrive landskabsbyen, omgivelser og ambiens. Jeg slutter af med at diskutere afhandlingens resultater og metode i lyset af eksisterende teori samt min eksperimentering med filmmediet. Endvidere beskriver jeg erfaringer, der har påvirket udformningen og gennemførelsen af afhandlingens forskningsmæssige design.

Grundlæggende finder jeg det på baggrund af afhandlingen meningsfuldt at beskrive forstaden æstetisk gennem nye grundbegreber som landskabsbyen, omgivelse og ambiens. Filmmediet bidrager til at illustrere omgivelse og ambiens, ligesom film åbner for en anerkendelse af, hvordan tid, lyd og bevægelse bidrager til at skabe omgivelsens æstetiske kvaliteter.

Der er til anvendelsen af nye grundbegreber knyttet den udfordring, at de kræver tid, yderligere afprøvning og en forståelsesmæssig åbenhed fra den arkitektoniske praksis, før det vil vise sig, om de er alment anvendelige. På den ene side optræder filmmediet som et redskab, der i praksis kan være med at belyse sanselige og tidsrumlige omgivelseskarakterer som ambiens. På den anden side finder jeg, at filmmediet er et selvstændigt æstetisk redskab, der altid vil blive tonet af et subjekts værdisæt, idet en filmisk repræsentationen af virkeligheden foretages som en billede-, lyd- og fortællingsmæssig komposition i tid.

Et filmisk omgivelsesperspektiv på landskabsbyen vil aldrig være neutralt. Det kan blot præsentere et alternativt værdiladet begrebsligt univers for det hverdagslandskab, der kaldes forstaden. At forstå tids- og lydtrum som omgivelser kan artikulere en alternativ æstetisk begrebsramme for hverdagslivet via det potentielt sanselige, poetiske og lettere tilgængelige filmmedie.

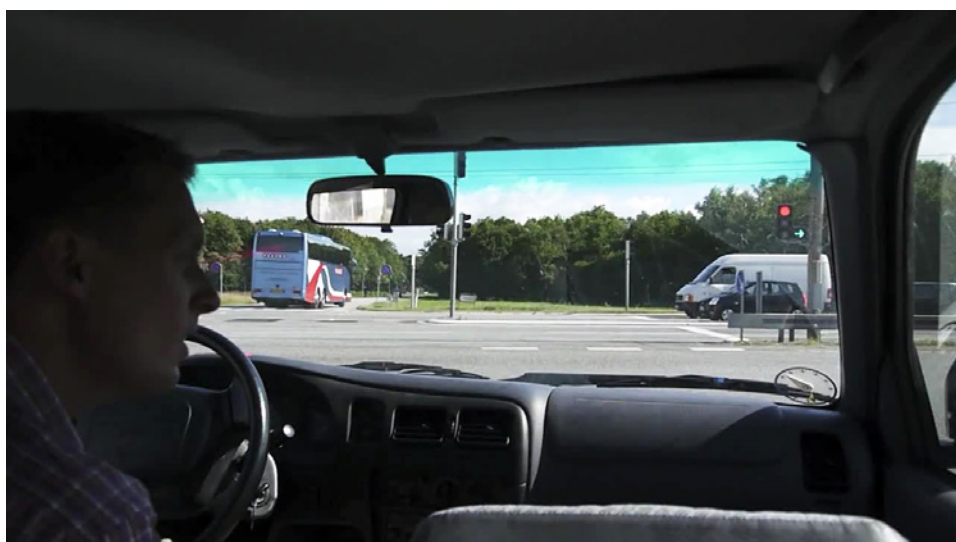
Landskabsbyen – et begreb for den åbne by

Landskabsbyen er mit begreb for det fænomen, der almindeligvis betegnes forstaden. Landskabsbyen betegner det allestedsnærværende omgivelsesfænomen, som det canadiske indierockband Arcade Fire har beskrevet i sange på deres tematiske album *The Suburbs* (2010). Fænomenet udfordrer både fagfolk og almindelige menneskers forståelse af, hvad der er by og hvad der er landskab. Landskabsbyen er væsensforskellig fra en urban forestilling, som har været defineret historisk af bebyggelser, voluminer, gader og pladser. Fænomenet har ej heller meget tilfælles med det natur- eller kulturlandskab, der engang lå uden for den tætte by. Landskabsbyen er sin egen og af en anden og nyere tid. Formmæssigt er landskabsbyen mere horisontal end vertikal, mere åben end tæt, mere forskelligartet end homogen og mere fragmenteret end samlet.

Ph.d.-afhandlingens første eksperiment ud i en filmisk begrebsliggørelse af landskabsbyen, *Suburban is urban* (der desværre siden er gået tabt) er udformet som en serie af by- og landskabsspørgsmål til et Ph.D.-seminar med samme navn. Spørgsmålene bliver i tekst præsenteret ovenpå håndholdte filmoptagelser af Storkøbenhavn, som dramatiseres lydmæssigt af det Arcade Fire's nummer *Sprawl II (Mountains beyond mountains)* fra det ovennævnte album. Dette første filmeksperiment spørger dog mere til forstaden som noget bymæssigt, end det svarer på, hvad den landskabelige by er gjort af. Omvendt svarer filmen indirekte igen på spørgsmålene ved at illustrere dem som lyd- og tidsrumlige oplevelser.

Eksperimentet peger på muligheden for en alternativ, sanselig beskrivelse af spørgsmål og svar i film. Filmeksperimentet inspirerer mig til at udforske mediet undervejs i Ph.D.'en og undersøge dets anvendelighed i forhold til at til at afprøve teser, begreber og (film)perspektiver i praksis. Selvom det kan diskuteres, om det er hensigtsmæssigt eller meningsfuldt at anvende et modernistisk helhedsbegreb som landskabsbyen til beskrivelse af virkeligheden som en totalitet, indikerer mine filmoptagelser for mig, at landskabsbyen i høj grad eksisterer. Mine filmeksperiment tydeliggør de mulige æstetiske kvaliteter ved de åbne omgivelser, som jeg oplever på mine gåturer til stationen, på motorvejen, gennem ruden eller på cyklen.

Jeg finder, at indenfor det eksisterende bymæssige begrebsapparat giver landskabsbyen ikke mening som fysisk fænomen. Derfor er denne åbne by mere problematiseret, uønsket eller ignoreret, end den er udforsket, italesat og accepteret. Den passer ikke ind i de begrebslige kasser som arkitektur, by og landskab, da den ikke er et geometrisk rum, afgrænselig, entydig eller statisk. Hvis vi som mennesker ikke kan skabe mening i eller har begreber for det, vi ser og oplever, kan vi ende med at finde det mindre værdifuldt. Filmmediet kan vise de iboende kvaliteter ved den åbne bys landskabelige karakter, da de udvalgte film og i afhandlingen illustrerede filmeksperiment belyser, hvordan tid-, lyd- og bevægelsesoplevelser er med til at



give omgivelserne en landskabelig mening. Eksempelvis er det svært at vise den sanselige betydning og kvalitet af et regnvejr, en overflyvning eller en solsorts sang for en omgivelse i plan og snit.

TIDSRUMLIGT BEGREBSAPPARAT

Landskabsbyen er mit begrebslige grundlag og afsæt for at formulere en alternativ mere sanselig optik, der skal indfange ignorerede eller oversete kvaliteter ved det åbne og omgivende. Landskabsbyen er et barn af modernismens funktionelle opsplitning og parcellering af omgivelserne i horisontale geometrier, hvor bygninger



hovedsageligt bliver behandlet som arkitektoniske objekter, mens de mellemliggende rum er en sekundær flade eller topografi, hvorpå eller hvori bebyggelser placeres. Gaderummet bliver med tiden til den park, hvori husene står. Modernismens planlægning synes reducere begrebet rum til nogle omgivende fragmenterede flader og et arkitektonisk lukket container-rum. Modernismens kritikere peger på landskabsbyens manglende bygningstæthed og byliv frem for at anerkende de nye rumligheder. Det rumlige fastholdes som billede og erkendelsesmæssigt begreb i en uheldig position, hvor rum defineres geometrisk eller som en åben flade imellem husene. Jeg mener, at den nye slags rumligheder bør erkendes som et tidsrumligt omgivende. Dette tidsrumlige omgivende defineres i afhandlingen som en omgivelse.

I stedet for at dømme forstadens rum som arkitektonisk fattige, ligegyldige og fortabte som sanserige oplevelser, bør den måde vi a priori ser på omgivelserne adresseres tydeligere i by- og landskabsudforskningen. Kvaliteterne i de hverdagslivsomgivelser, som landskabsbyen er for mange, erkendes ikke, hvis vi ikke begrebsligt og erkendelsesmæssigt kan favner det, som omgivelserne har af iboende sanselige værdier. Vi er ikke opmærksomme på omgivelsernes værdier, hvis begrebsapparatet ikke tillader os at begrebsliggøre dem kvalitativt. Hvis vi ikke kan begrebsliggøre omgivelser kvalitativt, kan vi heller ikke føre en meningsfuld diskussion om omgivelsernes potentialer. Vi behøver nye begreber som fælles sproglige udtryk for det, vi oplever.

Det sandsende subjekt

Subjektive oplevelsesforløb af omgivelser over tid indskriver nye forståelsesmæssige sammenhænge i det oplevede. Dette vises eksempelvis i filmen *Reynier Banham Loves Los Angeles*. Banhams oplevelse af Los Angeles giver kvalitativ mening igennem forelskelsen og en overgiven sig til omgivelserne. Det er en opløsning eller forkastning af en mulig distancering mellem det sansende subjekt, og så det genstandsfelt, der udforskes. Det er på en gang Hauxners (2011:10-18) landskabelige nomade, der dedikeret og frit udforsker byen fra bilen og agerdykkeren, der med udgangspunkt i sin bolig og det landskab, i hvilket vedkommende bor, er med til at definere omgivelsen.

Ph.D.-afhandlingens bevægelsesperspektiv indikerer, at der eksisterer alternative tidsrumlige sammenhænge i det usammenhængende, hvis der fokuseres på bevægelserne. Filmmediet udviser som repræsentationsform større sensibilitet overfor lyd, det tidsbestemte, bevægelsen og det kropsligt oplevede. Endvidere etablerer filmmediet i dets sansenære gengivelser af omgivelserne en ny audiovisuel æstetik, der peger mod andre forståelsesmæssige sammenhænge. Eksempelvis er ustabile øjeblikke og gentagne sekvenser egenskaber ved omgivelserne, der er definerende for deres ambiens.

Gennem vores kropslige tilstedeværelse og bevægelse skaber vi en oplevelsesmæssig sammenhæng i omgivelser. Omgivelser tillægges betydning af de oplevelser, som vi som sansende subjekter kan gøre os undervejs i dem. Det forekommer at være os, arkitekter og byplanlæggere, der er oplevelsesmæssigt afskårne og illustrativt begrænsede i vores repræsentation af det oplevede. Den tidlige og sensoriske dimension er ikke lige nem at repræsentere i de traditionelle arkitektoniske repræsentationsformer som plan, snit og perspektiv. Derfor har almindelige mennesker måske sværere ved at forstå æstetiske potentialer, når de illustreres i klassiske arkitektoniske repræsentationsformer. Filmmediet gengiver en mere kropsnær, sensoriske oplevelse af en omgivelse og skaber mulighed for diskussioner af det enkelte subjekts oplevelser og deres potentielle æstetiske dimensioner.

I *Reyner Banham Loves Los Angeles* finder jeg et muligvist overset afsæt for en filmisk-æstetisk forståelse af omgivelserne i en landskabsbys-optik. Banhams filmiske omgivelsesportræt skaber mening i den ellers by- og landskabsteoretiske meningsløshed ved at ordne byens omgivelser i landskabelige forløb og elementer som sletter, strande og floder. Denne filmiske og landskabelige optik har jeg prøvet at udforske i mine filmeksperimenter. Mit eksperiment *Landskabslement* (se www.vimeo.com/62412604) beskriver et kommenteret filmisk forsøg på at beskrive landskabsbyen ud fra et tidsligt typologisk element. I filmen fremstår landskabsbyens mange flagstænger som en markant og genkendelig landskabsarkitektur. På grund af vinden er flag og vimpler med til at give indtryk af en bevægelse i omgivelserne og noget ustabil og foranderlig. Umiddelbart er flagstængernes horisontale fodaftryk i planen lille i forhold til deres vertikale betydning.

Den lille film illustrerer, hvordan formmæssigt ubetydelige elementer kan være definerende for omgivelserne. Samtidig er filmen med til at gøre mig bevidst om, hvilken styrke *kommentaren* har som et kommunikativt, reflektivt og poetisk element. Kommentarerne får sat mig igang med at analysere og artikulere, hvad jeg ser i billederne, hvad jeg finder værdifuldt, og hvad jeg potentielt finder smukt. Ligeledes gør min indtalte kommentar det tydeligere, at det er et subjekt bag filmen, da min stemme og særligt mine intonationer afslører et værdisyn. Jeg vil i det følgende diskutere, hvordan vi kommer tættere på at definere disse omgivelser som sanselige, tidsrumlige og lydmæssige fænomener.

Omgivelse – rum i tid og lyd

Minimalismen forskyder i 1960'erne opmærksomheden mod omgivelsen og det felt, rum eller kontekst, som et objekt og et observerende subjekt befinder sig i. Hvis landskabsbyen læses i denne minimalismens optik, er bygningerne ikke alene den konstituerende arkitektur. I stedet træder omgivelser og deres sensoriske kvaliteter frem. Det er det landskabelige og arkitektoniske omgivende, samt de sanselige tidsrum, som jeg ønsker at betone og fremme ved brug af omgivelsesbegrebet og filmmediet.

Omgivelser er et omgivende tidsrum, som et sansende subjekt tillægger en karakter ud fra det oplevelse i tid og bevægelse. Karakteren af omgivelsen kommer ikke ud fra det byggede eller de arkitektoniske objekter, men fra den måde hvorpå det ikke-bebyggede træder frem for subjektet på sin vej igennem omgivelsen. Karakteren af omgivelsen beskriver jeg i denne Ph.D.-afhandling med begrebet *ambiens*. Med dette begreb vil jeg gerne forskyde det arkitektoniske fokus fra det unikke bygningsobjekt og arkitekturmesterværker til den subjektiv-erfaredede og en individuel værdisat hverdagsomgivelse.

Mit filmeksperiment *Minimalismens arkitektur* ([vimeo.com/62685341](http://www.vimeo.com/62685341)) er en filmisk



undersøgelse af, hvordan bygningsarkitekturen får ambiens med hjælp fra omgivelserne og ikke kun af den arkitektoniske form i sig selv. Ved et fokus på arkitekturens former træder konteksten eller det omkring bygningsværkerne frem som levende. Særligt lyden opleves i filmeksperimentet som væsentlig og konstituerende for oplevelsen af omgivelsen. Det er imellem det arkitektoniske objekt og konteksten, at omgivelsen står frem, som noget ambient – som en kombination af tid, rum og lyd. Det understreges med gentagelsen af det korte klip af fyret på havet, hvorved det tydeliggøres, at det ikke er selve fyret, der giver omgivelsen karakter, men den lyd- og bevægelsesmæssige kontekst, der opleves (filmet) omkring fyret.



Arbejdet med filmeksperimentet giver mig den erkendelse, at omgivelser kan opleves som uforudsigelige, heterogene og vellykkede, hvis jeg tager udgangspunkt i den arkitektur, som omgivelserne repræsenterer i filmen. Det er en arkitektur, som værdimæssigt er udviklet uden en overordnet plan eller bybillede, uden en samlende orden eller idealstruktur og uden en klart determinerende holdning til, hvad der er offentligt og privat. Det er denne oplevelse af en mellemtilstand af rum, by, landskab og arkitektur, som omgivelsesbegrebet kan hjælpe med at beskrive. Filmoptagelserne viser, at der er meget mere end form og funktion, der bestemmer disse omgivelseres ambiens. Omgivelserne får deres kvalitative egenskaber af deres bevægelse og lyd gennem tid.

Landskabsbyens værdier skal findes i den tidslige dynamik, som omgivelser indeholder og fremviser, og som især filmmediet kan hjælpe med at gengive. Kvaliteter ved landskabsbyens omgivelsernes bliver til i det markante møde mellem af det naturlige og det kulturelle. Naturens skiftende årstider og klimaet bidrager til at give disse omgivelser en dynamisk æstetik. Samtidig fremviser landskabsbyen kulturelle gentagelser, eksempelvis i tidsbestemte pendlingsstrømme over en dag. Omgivelsen er udtryk for en erkendelsesmæssig sidestilling i tidsrum af det bygningsarkitektoniske og det landskabsarkitektoniske og af det naturgivne og det kulturgivne.

I et andet af Ph.D.-afhandlingens filmeksperimenter *Strukturerende komponent* (vimeo.com/62412605) diskuterer jeg i et slags dobbeltperspektiv, hvorledes omgivelser bliver til i måden, hvorpå de opleves af et sansende subjekt. Konkret diskuteres betydningen af bilen for by- og landskabsoplevelser, idet den opfattes som strukturerende for, hvordan vi som subjekter tilegner, komponerer og skaber landskabsbyen som en omgivelsesoplevelse. I filmen opleves bilen som en skærm mellem den sansende krop og omgivelserne. Filmeksperimentet belyser, hvordan der konstitueres en audiovisuel oplevelse, idet bilen og subjektet delvist smelter sammen. Hvor den lydisolerede kabine svækker subjektets lydmæssige forbindelse til omgivelserne, er bilens vinduer omvendt med til at indramme omgivelserne. Bilens bevægelse skriver samtidig en historie ind i omgivelserne som et hændelsesforløb fra A til B.

Filmeksperimentet tegner den paradoksale pointe for mig, at selvom omgivelserne ambiens er underlagt subjektets bevægelse og sansning, er subjektet altid underlagt omgivelsens udformning. Landskabsarkitekturens udformning sætter grænser for et subjekts bevægelse i – og dermed sansning af – omgivelsen. Dette paradoks ser jeg som omgivelsesbegrebets potentiale: Det kan artikulere en landskabsarkitektonisk forståelse af den åbne by, hvor det sansende subjekt gennem den kropslige oplevelse dels sætter omgivelserne fri for tidligere værdinormer og dels udformer omgivelserne på baggrund af de subjektive sanseindtryk og erkendelser af eksisterende kvaliteter.

Ambiens – subjektets oplevelse af omgivelsens egenskaber

Ambiens har jeg med basis i Schmidts omgivelsesteori (2010) defineret som den oplevelsesbaserede mening, som omgivelser får tillagt og giver, idet vi som subjekter bevæger os i dem, bor i dem eller handler i dem. De danskere, der bor i landskabsbyen, er i deres hverdagsliv med til at manifestere deres omgivelser som noget kvalitativt, idet de indskriver deres subjektive liv og værdier i dem. Det er dette daglige fysiske engagement og subjektive sensoriske oplevelse af omgivelserne, der giver omgivelserne deres ambiens. Hvor omgivelsen er noget udenfor subjektet definerbart, er ambiens den karakter, som subjektet tillægger oplevelsen af omgivelsen.

Et indbyggede problemer ved at kaste sig ud i beskrivelsen af ambiens er, at det er svært at finde en verificerbar måde at repræsentere den subjektive karakter, som det ambiente er et udtryk for. Filmmediet kan i mine øjne mime et subjektivt perspektiv uden dog at erstatte det. Filmoptagelsen kan fungere en filmisk repræsentation af en omgivelsesoplevelsen, som kan skydes ind mellem et filmsansende subjekt og en omgivelse. Hvis den filmiske repræsentation godtages som en tilnærmelse af den subjektive oplevelse, kan ambiens diskuteres ud fra og med film. Derved kan filmmediet bidrage til at vise de konkrete egenskaber ved en omgivelse, der skaber dens ambiens.

Ph.D.-afhandlingen belyser gennem de seks udvalgte film, hvordan de fra Schmidts omgivelsesteori inspirerede formtræk giver mening som begreber. De udvikles i afhandlingen til at beskrive en række egenskaber, der er knyttet til oplevelsen af omgivelse og danner dens ambiens. Jeg antager under analyserne, at filmene er subjekt nære repræsentationer af omgivelser. Ellers kan de ikke forsvares anvendt til at destillere omgivelsernes oplevelsesmæssige egenskaber. Selvom min antagelse kan svækker undersøgelsens legitimitet, påvises det med film, at der kan identificeres æstetiske og fortællingsmæssige oplevelsessammenhæng i omgivelserne – selv gennem nøgterne filmiske repræsentationer. Filmene kommer tæt på en kropslig intim oplevelse af omgivelserne, hvorfor jeg finder filmmediet et krops- og sansnært redskab, der kan udfolde, hvordan subjektet gennem kroppens sansninger karakteriserer og værdisætter en given omgivelse.

Igennem de til Ph.D.-afhandlingen udvalgte film vises det, hvordan de levende lydbilleder skaber relationer i omgivelserne. Filmene viser eksempelvis farve-, form-, lyd- og bevægelsesmæssige sammenhænge i den filmiske gengivelse af den oplevelse af det omgivende, der skabes i tid og som måske vil forblive uartikuleret, hvis ikke netop tidsdimension er inkluderet i måden, det rumlige ses og repræsenteres på. Tid fremstår som en central og tydeligt konstituerende del af det sanselige, som kendetegner omgivelsens ambiens. I Ph.D.-afhandlingen beskrives egenskaberne ved dette tidslige væsen med begreberne ustabile øjeblikke, gentagne sekvenser, dramatisk banalitet, diffus kiming og genstandsløs essens.

De udvalgte film viser omgivelsen som det der opleves omgivende kamerasubjektet, og som får sin ambiens i øjeblikket, af gentagelser og de små dramaer over tid samt ikke mindst det tvetydige og det flertydige i omgivelsen. Det er i den kvalitative filmiske beskrivelse af subjektets oplevelse af en omgivelse, at afsættet for en alternativ æstetik og rumlig værdisættelse blive mulig. Eksempelvis kan der i oplevelsen af det monotone eksistere en sanselig og kvalitativ værdi. Rytmisk musik kan lære os om kvaliteter ved gentagelsen. Hvis vi kan forstå at begrebsliggøre kvaliteter knyttet til oplevelsesmæssige egenskaber som gentagelse og det genstandsløse, kan vi måske også aflæse og begrebsliggøre lignende værdier i landskabsbyens omgivelser.

Filmmediet er mig et oplagt udgangspunkt for at adressere kvaliteter ved det arkitektonisk flygtige, tidslige og dynamiske. Egenskaben *ustabile øjeblikke* betoner det afvekslende, afvigende og uventede i omgivelsesoplevelsen over tid. *Gentagne sekvenser* er omvendt en oplevelsesmæssig karakteristik af, hvordan hændelser af noget genkendeligt, tilbagevendende og forudsigeligt kvalitativt er med til at beskrive omgivelsen. Filmisk kan disse egenskaber beskrives med enten lange eller korte indstillinger, som det anskueliggøres i Ph.D.-afhandlingens tidsperspektiv og bevægelsesperspektiv.

Dramatisk banalitet er et nærmest tidsrumligt zoom, der i en koncentreret opmærksomhed om et udsnit af omgivelserne viser, hvordan banale hændelser er med til at skabe en dramatisk audiovisuel fortælling. Som egenskab er den svær at skelne fra de to forrige egenskaber undtagen når det dramatiske tydeliggøres i langsommere eller kraftigt forstørrede filmiske gengivelser af omgivelser som i *Lettre à Freddy Buache*. *Diffus kiming* og *genstandsløs* essens er beslægtede egenskaber, der beskriver, hvordan omgivelsen har en sammenflydende og sammenflettet karakter. Hvor diffus kiming er udtryk for den horisontale diffuse udstrækning af omgivelsen som omgivende, betegner genstandsløs essens den manglende kerne af et formmæssigt indhold. I en filmisk repræsentation kan diffus kiming være et fastholdt ufokuseret billede af omgivelsen, hvor alt flyder sammen i graduerede overgange. En genstandsløs essens genfindes i billeder skudt igennem transparente flader. Et jævnt støjniveau kan også bidrage til at skabe omgivelsens diffuse og genstandsløse ambiens.

Omgivelserne får deres specifikke ambiens og kvaliteter fra de sansende subjekter – menneskene. Uden sansende mennesker er omgivelser ”blot” et tidsrumligt omgivende. Som et erkendelsesteoretisk begreb er ambiens dermed til at accentuere, at den måde vi sanser det omgivende på har en indvirkning på, hvordan vi forstår og forholder os til den som omgivelse. En anerkendelse af landskabsbyen som en subjektiv, kropslig og filmisk repræsenterbar omgivelse kræver flere filmiske undersøgelser, der kan udfolde denne mulige fælles begrebsramme for vores subjektive erkendelser og forståelser af, hvad der giver omgivelser deres ambiens og mulige landskabelige kvaliteter.

Jeg vil i det følgende afsnit fremhæve, hvordan Ph.D.-afhandlingens tidsperspektiv og bevægelsesperspektiv peger på tid, lyd og bevægelse som væsentlige karakterskabende elementer ved omgivelsen, der kan indfanges kvalitativt i film. Dobbeltperspektivet, der viser sig at være teknisk og fortællingsmæssigt krævende, er i særdeleshed med til at betone vigtigheden af den kropslige tilstedeværelse for, hvordan et sansende subjekt æstetisk oplever og konstituerer en omgivelse og ambiens.



FILM SOM ERKENDELSESREDSKAB

I Ph.D.-afhandlingen belyses filmmediet som et erkendelsesredskab, der kan indfange og gengive oversete nuancer i subjekters oplevelser af deres hverdagsomgivelser. Filmmediet har fra dets fødsel indgået i kunstneriske repræsentationer af det moderne og nutidige. Siden har mediet repræsenteret den udprægede *audiovisuelle* kulturformidling i et post-industrielt oplevelsessamfund.

Filmmediet giver mulighed for at repræsentere rum i tid, bevægelse og lyd og mime et antropomorft erkendelsesperspektiv. Mediets særlige potentiale er, at det gengiver to sanselige dimension, der bidrager til den kropslige erfaring – det at se og høre. Film kommunikerer en tidsrumlig flygtig oplevelse som en audiovisuel ”sansning”. Filmmediet kan både repræsentere en menneskelig øjenhøjde eller være forskudt derfra. Filmoptagelsen repræsenterer en tilnærmelsesvis dokumentation en subjektiv tidsrumsoplevelse, hvis filmens tids- og lyddimension anerkendes som en kropsnær sansning.

Filmmediets største potentiale er, at det kan indfange en større kompleksitet i den registrerede enhed. Ydermere giver filmmediet mulighed for at illustrere og undersøge sanselige værdier ved omgivelser i tid og lyd som æstetiske potentialer, da filmmediet er en kunstform. Sidst og ikke mindst kan filmmediet gøre os opmærksomme på det eventuelt oversete i det tidslige omgivende og derved (ud)danne os i forhold til at forstå det ambiente, der skabes af vores kropslige sansninger. Filmmediet er blevet et alment tilgængeligt redskab, der kan koble væsensforskellige sensoriske oplevelseserfaringer i et og samme repræsentationsmedie.

Tidsperspektivet – indfangning af det flygtige

Filmeksperimentet *Tidsperspektiv 1* (vimeo.com/47405452) er en forsøgsvis udførsel og udforskning af Ph.D.-afhandlingens tidsperspektiv som et filmperspektiv på omgivelser. Eksperimentet består af en række faste indstillinger af i alt 3 minutters varighed optaget i Storkøbenhavn. Den første indstilling viser et gråt skib, der langsomt dukker op i billedfeltet fra venstre på et hav med et fyr, mens en motorvej høres og grøn vegetation ses nederst i billedfeltet. Selvom skibet umiddelbart virker langsomt i forhold til lyden fra de passerende biler, som man ikke kan se, synes skibet at sejle hurtigere, jo længere indstillingen varer. Den fastholdte indstilling øger nærmest eksponentielt skibets fart. Det bliver yderligere dramatiseret af, at skibet viser sig at være et langt objekt, der ikke giver lyd fra sig.

Det lydløse skib bidrager til at skabe ambiens ved at være visuelt i bevægelse og lyd-mæssigt ikke eksisterende. Omgivelsen overdøver skibets lyd, hvorfor omgivelsen virker større, end den umiddelbar syner af. Samtidig er skibets markante størrelse og dets tværgående bevægelse med til at vise det overraskende ved omgivelsen, der

ved første øjekast, uden skibet, forekommer banal og uddramatisk. Således defineres omgivelsen af dens sammensathed af variation og lyd; foranderligheden i det fastholdte billede af (hav)overfladen, som man ikke kan høre, og lyden af passende motorvejstrafik, som man ikke kan se. Alt i mens vinden tydeligt vandrer på tværs af omgivelsen og påvirker dens overflader.

Vegetationen, havet og arkitekturen optræder som afdæmpede statister i en omgivelse, der får ambiens af bevægelse, vind, farver og afstande mellem elementer. Eksperimentet lærer mig, hvordan det at sidestille længere og kortere filmklip kan opleves effektivt i forhold til at betone, hvornår og hvordan en oplevelse indtræffer. Særligt lyden træder frem for mig som et vigtigt element, der er med til at dramatisere det visuelle motiv, når lydsiden optræder som en oplevelsesmæssig modsætning til den visuelle oplevelse.

I et andet filmeksperiment *Tidsperspektiv 2* (vimeo.com/47510437) er motiverne den tråd, hvormed jeg med filmkameraet vandrer gennem omgivelserne. Jævnfør Cullen (1961/1968) vil det sige, at den omgivelse som filmkameraet peger i retning af, bliver udgangspunkt for kameraets næste position. Denne simple regel bevirker, at omgivelsen langsomt foldes ud, da hvert nyt klip viser dele af omgivelsen kendt (fra sidste klip), ligesom det viser noget nyt i omgivelsen. Filmeksperimentets motivgang adresserer på en gang en distance og en nærhed i sansningen af omgivelserne. Det, der før var fjernt, er nu nært, mens det, der var nært, pludseligt er fjernt. Eksperimentet illustrerer en anden form for nærhed i omgivelsen, som måske ikke stemmer overens med de faktiske afstande i rum. Filmen binder omgivelserne sammen i tid.

Mine filmeksperimenter bliver for mig banale illustrationer af, hvordan omgivelserne kan opleves. De viser alt, hvad der sker og alt, hvad der høres. Omgivelserne afklædes i film de eventuelle repræsentationslag af godt eller dårligt, da de åbenbarer sig for mig gennem filmkameraets fastholdte opmærksomhed. Selv i det banale, der kan tendere det kedelige, eksisterer der en tilsyneladende kvalitet, som eksperimentet *Tidsperspektiv 1* viser. Filmkameraet bidrager til at gøre os opmærksomme på, hvordan vores eventuelle uopmærksomme sansninger af vind, bevægelse eller lyd skaber en omgivelse og giver den ambiens.

Mit analytiske filmperspektiv *Tidsperspektivet* kan vise hverdagslivets omgivelser som et åbent, levende og perspektivrigt maleri, som alle kan have en oplevelse af og mening om. Det fastholdte kameraperspektiv indrammer en tilfældig oplevelse og hæver dennes betydning i den filmiske tidsgengivelse som en komposition af tid, lyd og billede. Kameraoptagelsen tydeliggør, at det, som i det daglige umiddelbart kan optræde som visuelt, arkitektonisk eller æstetisk uattraktivt, kan indeholde en fortælling, som udgør en værdi. Tidsperspektiver åbner vores øjne til omgivelser, som vi er bekendt med i det daglige, men som vi aldrig har studeret nærmere, da vi umiddelbart ikke har fundet nogen grund til at se nærmere på disse. Måske gør vi



det endda allerede, når vi står på stationen, sidder ved busstoppestedet, eller holder i kø, idet vi som kropsligt sansende subjekter afsøger omgivelsen for dens æstetiske kvaliteter.

Afhandlingens tidsperspektiv er et filmisk redskab, der illustrerer, hvordan tid i sig selv skaber værdi i omgivelserne. Omgivelsesvariationer hænger tæt sammen med det tidsforløb, de bliver oplevet i. Omgivelsen kan opleves som en serie af på hinanden følgende øjeblikke, og filmmediet kan afspejle de sekunder, et døgn, årtider eller årtier, der konstituerer omgivelsen som oplevelse. Samtidig understreger tidsperspektivet, hvordan en omgivelse eksisterer uafhængigt af et sansende subjekt.

Selvom vi ikke længere beskæftiger os med optagelsen af omgivelsesoplevelsen, vil filmoptagelsen blive ved med at eksistere som et sansenært datasæt af en omgivelse, der eksisterer uafhængigt af vores tilstedeværelse.

Tidsperspektivet illustrerer både det flygtige ved omgivelsen og det flygtige ved de sansende subjekter og de menneskelige kroppe vi er. Omgivelsen er scene for generationer over tid, og det kan relateres til spørgsmål om bevaring: Hvilken karakter af omgivelsen eller ambiens er (mest) interessant at fastholde over tid? Det fastholdte filmkamera registrerer og kommunikerer også en lydside af vores omgivelser, som sjældent får en særlig fremtrædende plads i den arkitektoniske praksis. Filmeksperimenterne indikere, hvor stor betydning det akustiske har for oplevelsen af en omgivelses særpræg. Lydbilledet bidrager til at give omgivelsen en særlig karakter, da lyden kan være af en hel anden karakter, end hvad der forventes af omgivelsen, hvis den blot opleves som et stumt visuelt sceneri.

Tidsperspektivet åbner for repræsentationer af omgivelsernes værdi, som alle sansende subjekter kan træde ind i og forholde sig til. Perspektivet gør diskussionen af omgivelser umiddelbart tilgængelig for alle, lige fra børn til borgmestre. Det gør filmmediet til en alternativ arkitektonisk omgivelsesrepræsentation til plan, snit eller fotografi, som måske vil bringe flere ind i debatten af nutiden og fremtidens landskabsby. Særlig tidsperspektivet kan på en enkel vis bidrage til at repræsentere og kommunikere en omgivelses sammensathed og kompleksitet. Filmmediet viser os, hvordan omgivelser skabes som en landskabsarkitektur af bevægelse, tid, lyd og sansende subjekter.

Bevægelsesperspektivet – banale fortællinger

Ph.D. afhandlingens filmeksperiment *Bevægelsesperspektiv 1* (vimeo.com/47474137) er en 2½ minutter lang indstilling af en vandring i og omkring et mindre indkøbscenter i hvilken jeg afprøver afhandlingens bevægelsesperspektiv. Filmkameraet er fikseret på et mobilt element cirka en meter over jorden og kameraet optræder i starten umiddelbart statisk. Det sætter overraskende i bevægelse, hvilket antyder starten af et handlingsforløb. Den filmede passage af modgående personer, de gentagne skift i lys og skygge samt variationer i lydbilledet viser omgivelsen som livlig og variationsrig på trods af dens ellers ensartede centerarkitektur.

Samtidig er det forskudte kameraperspektiv og dets langsomme jævne hastighed med til at give filmen et udforskende tilsnit. På en gang føles det skildrede fremmed og bekendt. Nivelleringen af perspektivet muliggør et nyt blik på de eksisterende omgivelser, der i dette andet højdeperspektiv viser sig åbne, afvekslende samt rige på detaljer og lyd. Gensynene af filmoptagelsen giver mig et stærkt indtryk af selv at være der igen. Jeg oplever, at særligt lydsiden er med til at forstærke repræsentationen af bevægelsesoplevelsen. Ligeledes er mit filmeksperiment med til at over-

bevise mig om, at teknisk enkle film kan fortælle meget om omgivelserns ambians. I et andet af mine filmeksperimenter følger jeg et menneske på en cykelsti, hvilket er med til at fokusere optagelsen omkring noget kropsligt. Som observerende relaterer man sig automatisk til det menneske, som filmkameraet følger. Man ser mennesket i kontekst og i bevægelse. Forskydningen af perspektivet gør mig opmærksom på omgivelserne, hvad der egentlig er at se og høre. Lydsiden kompromitteres af vindpåvirkningen, ligesom filmkameraet rystes for meget af kørslen, hvilket går ud over indtrykket. Når kameraet rystes, går det ud over indlevelsen i filmen, da det tydeliggør, at kameraet er noget umenneskeligt, som er skudt ind mellem det filmobserverende subjekt og den konkrete omgivelseroplevelse.

I *Bevægelsesperspektiv 2* (vimeo.com/47410279) udforsker jeg om afhandlingens bevægelsesperspektiv vil blive mere effektfuldt gennem kortere klippede indstillingerne: Hvordan det ville opleves, hvis filmklippene kun har den længde, som den individuelle sansning af de individuelle klip synes at behøve, - før at der opfattes en mening i eller med det? Resultatet er en intensiv film, der er en lang serie af mere eller mindre sammenhængende indtryk. Skift mellem regn og solskin, lys og mørke, larm og stilhed forstærker indtrykket af omgivelserne.

Jeg oplever, at filmen er et udsagn for noget væsentligt, selvom den ikke tydeliggør udtrykker dette fortællingsmæssigt. Jeg erkender samtidig, at der skal flere gennemspilninger til, før den korte films mange indtryk begribes. Den tydeligt manglende vandringsmæssige forbindelse gør, at den eksperimentelle film opleves usammenhængende og meningsløs. Omvendt udtrykker filmen gennem dens klipning, at omgivelserne er gjort af mere end det rumlige: Omgivelserne har et uartikuleret fællesskab i de små hændelser, jeg kalder for *uopmærksomme sansninger*. Det kan være af vandråben, der løber ned af ruden, lastbilen der kører forbi, eller vimplen der tydeligt slår sig i vinden. Filmen tydeliggør, at omgivelserne har det ambiente tilfælles. Omgivelserne bindes sammen af de kropslige subjektive sansninger, som filmmediet mimer.

I et sidste filmeksperiment med afhandlingens bevægelsesperspektiv undersøger jeg omgivelserne, som de opleves vinkelret på bevægelsesretningen. Et fastholdt rullende filmkamera placeret cirka 1 meter over jorden er zoomet nært ind på omgivelserne. Det bevirker, at overflader står frem som mønstre, eller at der etableres lange perspektivrige kig, hvor der ingen facader, hegn eller forgrund er. Filmeksperimentet viser hurtige, strømmende billeder i et lille udsnit af omgivelserne, som får mig til at reflektere over detaljerigdommen i almindelige velkendte elementer som murværk og vegetation. Optagelsernes tekniske udførsel fjerner imidlertid fokus fra det indholdsmæssige. Det zoomede billedfelt forstærker rystelser i bevægelsen, ligesom lyden igen forsvinder i en støj fra vinden.

Ikke desto mindre er eksperimenterne med afhandlingens foreslåede *bevægelsesper-*

spektivet med til at tydeliggøre for mig, hvordan filmmediet kan mime en menneskelige bevægelsesoplevelse. Filmmediet lagrer bevægelsen som et lineært handlingsforløb. Filmek eksperimenterne gør mig opmærksom på den mulige æstetiske fortælling, som der er i bevægelsen oplevet som et samlet forløb. Både de udvalgte film og filmek eksperimenter viser for mig, hvordan der skabes ambiens i en omgivelse, idet et filmkamera som et subjekt bevæger sig igennem omgivelsen.

Bevægelsesperspektivet er for mig en filmisk repræsentation af den mulige æstetisk værdi, som omgivelser kan få tillagt af subjekter, når omgivelserne bliver oplevet i en hastighed. Design af landskabsoplevelser fra motorvejen er et klassisk eksempel på den bearbejdede relation mellem omgivelsen og en observant i bevægelse. Filmmediet kan kommunikere lignende relationer på tværs af landskabsbyen mellem den store og den mindre skala. Afhandlingens bevægelsesperspektiv gengiver omgivelser, som vi måske umiddelbart sanseligt erfarer dem, så vi kan blive mere præcise i vores karakteristik af omgivelsernes egenskaber og særlige æstetik.

Det fra øjenhøjde forskudte perspektiv fremhæver det udforskende ved afhandlingens bevægelsesperspektiv. Det, at kameraet kommer ned i en for det voksne øje uvant position, dramatiserer bevægelsen, idet forskydningen skaber en forestilling om en anden type observant. Filmkameraet synes at imitere et andet væsens gennemrejse, hvilket er med til at tydeliggøre, hvordan den menneskelige krops visuelle sansehøjde ofte tages for givet. Det anderledes højdeperspektiv tydeliggør, hvordan vores sanser er indlejret i et specifikt kropsligt perspektiv. Forskydningen skaber en afstand til de kendte omgivelser ved at gøre dem fremmede for øjet. Det kan bidrage til en klarere portrættering af deres ambiens.

Bevægelsesperspektivet peger mod en dynamisk og subjektbaseret definition af ambiens. Det er selve oplevelsen gjort i bevægelsen, som er det essentielle for et subjekts karakteristik af det ambiente. Filmkameraet viser et subjekts omgivelsoplevelse som en bevægelsesmæssig sammenhængende fortælling. Det er denne dramatiserede fortælling fra a til b, der skaber ambiens. Subjektets bevægelse nedtoner betydningen af rumlige hierarkier, hvorved en forståelse af det by- og landskabsmæssige som noget zoneinddelbart eller aksialt udfordres. I stedet peger afhandlingens bevægelsesperspektiv mod, at ambiens skabes af de komplekse sekventielle forløb og oplevelsesmæssige fortællinger, som subjekter oplever.

Dobbeltperspektivet - den kropslige spejling

Filmeksperimentet *Dobbeltperspektiv* (vimeo.com/47413357) et mit forsøg på i film at beskrive et subjekts mode med og vandring i omgivelser, hvis ambiens vedkommende simultant beskriver. Eksperimentet er en guidelignende montage lavet med håndholdt kamera, hvor personens krop for det meste optræder helt eller halvt i billedfeltet på nær i enkelte nærbilleder, hvor omgivelsernes særlige karakteristika



bliver forklaret af en indtalt stemme. En længere indstilling med den delvist liggende person skaber et øjeblikkets intimitet. En bil passerer i baggrunden, træer rasler i vinden og der høres lyde fra en byggeplads, mens der reflekteres over de umiddelbare sansninger, som subjektet gør sig.

Spejlingen af omgivelserne i den kørende, gående, stående og delvist siddende person viser, hvordan de forskellige tilstande af bevægelse og ophold alle er med til at skabe ambiens. Denne diversitet i måden hvorfra omgivelserne opleves, er definerende for den ambiens, som de tillægges af subjektet. De forskellige oplevelsesperspektiver er en kvalitet for omgivelserne. Omgivelserne er både åbne, afvekslende og



beplantede samt under ombygning, foranderlige og blandede. Omgivelserne er ikke entydige, veldefinerede eller ordnede men uafsluttede, overlappende og diffuse. De nærmest opfordrer til en subjektiv udforskning og fortolkning i film.

Filmeksperimentet afslører dobbeltperspektivet for mig, som er en stærk kommunikativ optik på omgivelserne, idet den bliver artikuleret gennem de tilstedeværende subjekters tale og kommentarer. Samtidig viser eksperimentet, at dette guide-agtige perspektiv kræver et detaljeret forudgående kendskab til omgivelserne, såfremt der skal guides specifikt til omgivelsens tilblivelseshistorie. Ydermere er dobbeltperspektivet teknisk krævende, da mulighederne for at indfange, hvordan subjektet taler

både til og med omgivelsen forbedres med brug af flere kameraer og mikrofoner. Hvor afhandlingens tidsperspektiv og bevægelsesperspektiv filmisk indfanger det umiddelbare ved omgivelsen, indfanger dobbeltperspektivet subjektets umiddelbare refleksion over omgivelsen. Dobbeltperspektivet er godt til at beskrive den kropsligt forankrede erfaring af en omgivelse, som den er gjort i et tidsrum. Ligesom dobbeltperspektivet giver filmoplevelsen en anden dynamik, da et eller flere fortællende subjekter giver filmen en tydelig narrativitet gennem den dialog, der etableres mellem subjekt(er) og omgivelse. Perspektivet viser, ganske enkelt, subjekternes øjeblikkelige oplevelser af ambiens.

Styrken i *Reyner Banham Loves Los Angeles* er den indlejrede og kærlige måde, hvorpå Banham går til genstandsfeltet, ligesom omgivelserne hele tiden er skildret på nært hold i Chemetoff og Henrys film. Denne insisteren på at forklare byen i et kammerablik fra bilen, fra fastfood restauranten eller fortovet bidrager til aflæsningen af ambiens for det udenforstående subjekt. Film, hvor mennesker vandrer, går, kører, står, sidder og forklarer noget i omgivelserne, gør omgivelserne kropsligt relaterbare. Dobbeltperspektivet er en filmisk mulighed for at gøre et entent udendørs eller afsides landskab nært og vedkommende for indendørs forsamlinger. En sansende krop i filmen gør det nemmere for andre sansende subjekter at indleve sig i filmen og derved forstå den ambiens, som filmens subjekt identificere og definere.

Opsummeret adresserer filmmediet aktivt omgivelsens kontekst, dens indhold i lyd samt bevægelse(r) i tid som ambiens, der skabes af de sansende subjekter. Mine eksperimenter med afhandlingens tre filmperspektiver viser, hvordan den filmiske gengivelse mimer det kropslige møde med omgivelser, og hvordan dette kropslige møde er konstituerende for, hvordan et subjekt definerer ambiens. Hauxner beskriver de landskabsarkitektoniske intentioner som noget, der kan forstås som udtryk for agerdyrkerens og/eller hyrdens optik. Afhandlingens tidsperspektiv refererer til oplevelsen af den dyrkede omgivelse (over tid), mens bevægelsesperspektivet kan beskrive omgivelser i en vandrings- eller nomadeoptik. Dobbeltperspektivet er muligheden for i film at opleve og gengive begge tilstande som noget simultant kropsligt eksisterende.

Ph.D.-afhandlingen demonstrerer via de opstillede filmperspektiver, hvordan en subjektiv ambiens kan tilnærmes i filmoptagelser. Film tydeliggør, hvordan ambiens bliver skabt af den kropslige menneskelige sansning. Filmmediet kan gøre os mere kropsligt opmærksomme på de landskabsomgivelser, som vi til dagligt færdes i. Omgivelserne tillagt ambiens gennem subjektets tilstedeværelse og ikke kun af den landskabsarkitektoniske udformning alene. De tre filmperspektiver åbner for skabelsen af en større bevidsthed omkring, hvordan mennesker agerer som sansende, karakterdefinerende subjekter i en given omgivelse.

Det kan være et behov for, senere, at lancere et fjerde filmisk perspektiv, der kan



beskrive betydningen af erfaringen for de ideer eller værdier, som en formgiver, designer eller arkitekt oplever ved at være i en specifik omgivelse. Førnævnte Maria Menkens *Notebook* (1962) viser, hvordan en intentionel filmisk form for (udformnings)erkendelse er mulig.

ERKENDELSE AF TEORI OG EKSPERIMENTER

Landskabsarkitekturkonference *Emerging landscapes* viste i 2011 landskabsfaget delt mellem forståelser af landskabet som en billedrepræsentation og en landsk-

absforståelse, der kommer fra at være indlejret eller tilstede i et landskab (Kamvasinou og Deriu 2012:5-8). Ph.D.-afhandlingen viser filmmediet som afsæt for en alternativ eller kombineret tredje position. En film kan gennem kombinationen af billede, lyd og tid række ud over det rent billedlige og det rent subjektive ved at adressere noget kollektivt sanseligt ved ellers uanseelige omgivelser. En filmisk tilstedeværelse i og optagelse af en omgivelse kan gengive kompleksiteten ved *det landskabsarkitektoniske* som et levende billede og en kropsnær sanselighed.

Endvidere viser et filmisk datamateriale at have talrige fortællingsmæssige potentialer, da det viser de tidsrumlige forløb. Filmmediets anvendelse bør ikke begrænses arkitekturprojektpræsentationer. Filmmediets potentiale er dets evne til at indfange det usete eller det ukendte i det kendte, som var det et åbent interview af omgivelserne. Film kan vise noget, som kan opleves som et handlingsforløb, et formtræk, en egenskab, en kvalitet eller en æstetik. Filmmediet kan vise det tidslige, der ikke er givet på forhånd. Dette utydelige og åbne ved filmens repræsentation er mediets særlige potentiale, da det understreger subjektets fortolkning som centralt for en alternativ læsning af omgivelserne.

Filmmediet - forskydning af et erkendelsesteoretisk fokus

Indfangningen af flagstængerne i mit filmeksperiment *Landskabslement* illustrerer for mig den ambiens ved landskabsbyen, som Boris Brorman Jensen har beskrevet som *plantagens*. I både Ph.D.-afhandlingens udvalgte film og filmeksperimenter forskydes de oplevelsesmæssige tyngdepunkter fra det bygningsarkitektoniske til det landskabelige – såsom bevægelser, lyde, farver og tid.

Som illustreret med *Bevægelsesperspektiv 1* er film et alment tilgængeligt og operationaliserbart redskab, som på en enkel vis kan gengive omgivelserne som de sammenhængende oplevelser, som både Cullen, Appleyard et. al og Venturi et. al. forsøgte at beskrive i bogform. Det filmiske snit eller *transect* tydeliggør omgivelserne som utallige flader og voluminer, der hænger oplevelsesmæssigt sammen i film på trods af deres arkitektoniske og planmæssige forskelligheder. *Bevægelsesperspektiv 1* viser det umiddelbare og kontante ved omgivelserne, og hvordan eksempelvis skiftende lydniveauer dramatiserer omgivelserne. Filmmediet anskueliggør, at vores omgivelser får indskrevet en sammenhæng og en ambiens gennem den måde, som vi kropsligt sanser og erfarer dem som en moderne totalitet.

Ph.D.-afhandlingens filmeksperimenter afromantiserer by- og landskabsomgivelser i den forstand, at de ikke viser en bedre byggeskik, friholdte grønne kiler, industriarkitektur af markante arkitekter, et panoramisk udsigtspunkt eller byliv i en bygningstæt by. Som i Banhams portræt af Los Angeles hældes landskabsbyen som en ny vin på tre nyindrettede filmperspektivflasker, som jeg har formgivet med inspiration fra Girot. Potentialet i perspektiverne er illustreret med henholdsvis

Leths, Lelouchs og Banhams måske skelsættende film og de mere nutidige film af Banning, Kristersson og Chemetoff. Filmperspektiverne muliggør en dekantering af tiden, af lyden og de specifikke kropslige erfaringer i øjeblikket. De præsenterer film som et medie, hvormed omgivelserne kan åbnes og med tiden elskes som en sanselig vin.

Ph.D.-afhandlingen har på flere måder været en nedsynkning i det kendte, forstaden, som var den det fremmede. De teoretiske vandringer har været en udforskning af erfaringer med at omsætte det at bevæge sig rundt, derude, i det daglige, til en teoretisk-funderet praksis. Jackson, Venturi, Corboz, Koolhaas og Girotts påstande – om at der her er noget at lære – har været et centralt afsæt for mig: At der eksisterer arkitektoniske omgivelser, som vi oplevelsesmæssigt og begrebsligt ikke har et fyldestgørende sprog for. Girot har betonet det manglende sprog for omgivelserne negativt med begrebet landskabsblindhed. Færre har lanceret en positiv eller blot neutral optik.

Omgivelsesteori – tidsrumlig anerkendende æstetik

Det sande og det skønne, som Thoreau ledte efter i skoven, kan repræsentere for det utopiske, det indre og det ideelle billede af byen, som den tætte, klimavenlige og bæredygtig by repræsenterer. Filmeksperimenterne fremviser omvendt eksistensen af en potentiel æstetik i de omgivelser, der almindeligvis rubriceres arkitektonisk som et motorvejsanlæg eller en centerbebyggelse. Den filmiske repræsentation kan værdiskrive hverdagsomgivelserne som noget kropsligt, sanseligt, æstetisk og poetisk, hvormed filmmediet kan udfordrer kollektive diskurser om godt og dårligt som et planlægnings- og registreringsværktøj.

Jeg opfatter forstaden som et Baggersens hedelandskab, der skal beskrives, æstetiseres og vandres tynd. Både Munck Petersen og *Danmark i forvandling* fotografierne er gået på tværs af landskabet i noget, der tilnærmelsesvis ligner store filmiske snit. De Smet har vist tegn på en arkitektonisk fortabelse i det nydanske landskab, ligesom Mechlenborg har dokumenteret, hvordan litteraterne allerede er godt i gang. Landskabsbyen er i fuld gang med at blive tematiseret som en sanselig dansk hverdagskultur i lyd og billeder.

Omgivelsesteoretikere som Banham, Juel-Christiansen, Sieverts og Nielsen har arbejdet med at kategorisere den åbne by, som oplevelsesmæssigt og typologisk relaterbart til det landskabsarkitektoniske felt. Schmidt leverer en anderledes tænkemåde om det landskabsarkitektoniske som en tidsrumlig omgivelse og for et subjekt oplevelsesmæssigt ambient. Filmmediet er en oplagt tværfaglig medieplatform for formuleringen af omgivelsernes ambiente værdier i et kropsligt, sanseligt og audiovisuelt sprog, som mange idag er trænet i at læse. Visionsprojektet for nordfranske Amiens bør studeres yderligere, da det er et ambitiøst eksempel på en

filmisk praksis brugt arkitektonisk som italesættelsesstrategi af omgivelseskvaliteter overfor offentligheden.

Svarres (2011) sammenstilling af to ulige omgivelser, Vangede og Silicon valley, har ligeledes et analytisk potentiale som en tilgang til produktion af viden om landskabsbyen. På trods af de historiske og geografiske forskelligheder deler de nævnte omgivelser væsentlige fællestræk. Tidsperspektivet kan være en filmisk udfoldning af denne praksis ved gennem fastholdte indstillinger at etablere enkle forbindelser mellem komplekse omgivelser. Munck Petersen (2010: 123-157) viser landskabers rumlige kompleksitet som en sekventiel arkitektur, der ikke er langt fra min afhandlings bevægelsesperspektiv.

Ph.D.-afhandlingens film indikerer, at de omgivelser, der i arkitekturteorien har været omtalt som *formløse*, betydningssvage *terrain vagues* eller meningsløse *junk spaces*, har en særlig ambiens, der skabes i det oplevelsesmæssige møde mellem et sansende subjekt og dets omgivelse. Inspireret af Schmidts omgivelsesteori beskriver Ph.D.-afhandlingen hvilke formtræk, der kendetegner omgivelsen, og hvilke egenskaber som skaber dens ambiens. Disse egenskaber kan danne grundlag for formulering af et nyt æstetisk perspektiv på landskabsbyen, der tager sit udgangspunkt i det by- og landskabsarkitektoniske som et tidsrumligt meningsfuldt omgivende.

Lynch, Venturi, og Banham repræsenterer en optakt til en ny filmisk omgivelsesteori. Koolhaas' senere *Atlanta* og særligt *Den generiske by* fra *S, M, L, XL* (1995) kan læses som filmnære omgivelsesoplevelser af landskabsbyen. Howard og Wright er muligvis de første til at formulere den alternative omgivelsesoptik. Deres landskabsby-lignende tanker dukker frem parallelt med filmmediets udbredelse. Filmmediet tilføjer tidligt tid, lyd og den kropslige kontekst til den teoretiske begrebsliggørelse af by- og landskabsomgivelser. Selvom mediet længe har været tilgængeligt for de fleste, er det først i de senere år blevet let at dele de subjektive omgivelsesrepræsentationer digitalt og kollektivt.

Arbejder af filmskaberne Godard, Benning og Kristersson og af ”omgivelsesteoretikere” som Banham, Deleuze og Schmidt peger mod, hvordan filmmediet for fremtiden kan være med til at begrebsliggøre den særlige æstetik som kropsnært sansede omgivelserne har. En større brug af filmmediet i design- og planlægningssammenhænge vil betone det kontekstuelle, det subjektive, det tidslige og det potentielt æstetiske ved omgivelser. Filmen indrammer ved en afspilning både en omgivelse som en levende billedkomposition og som en tidslig arkitektur. Omgivelsen kan ved brug af zoom eller en panorering opleves som del af noget større eller i en sammenklipning og hastighedsændring som del af noget længere, noget varende.

Film kan vise oplevelser af omgivende tidsrum, såsom skiftende årstider, week-endens fritidslandskaber eller daglige pendlingsmønstre. Det kontekstuelle er i filmen illustreret som en lydmæssig kulisse og i det mulige konstante skift mellem de forskellige filmkameraer, der kan være simultant til stede i den samme omgivelse. Filmmediet viser omgivelser som relationelle tidsrum, der er spændt ud mellem den audiovisuelle komposition og betragter(ne), mellem det indrammede og det udeladte og mellem billedefeltet og bevægelser i og udenfor billedefeltet. Design og planlægning bliver med filmmediet en strategisk interaktion i og forvandling af eksisterende relationer.

Landskabsbyens æstetik - filmisk og begrebslig udforskning

Film åbner sig som et medie, der kan illustrere den kompleksitet, som er med til at konstituere nutidens landskabelige omgivelser. For design og planlægningsfaget er anvendelsen af film en betoning af væsentligheden af at forstå den tidslige dimension betydning for ambiens. Filmmediet repræsenterer både en gentagelse af næsten ens billeder og et lineært udviklingsforløb.

Subjekters omgivelsesoplevelser kan ved hjælp af filmmediet relateres og diskuteres. Filmmediet kan som tidligere nævnt æstetiserer omgivelser i en mere eller mindre tilfældig komposition. Filmkameraets komposition bidrager til at repræsentere filmens omgivelser som noget æstetisk. Det at filmen mimer en et subjekts audiovisuelle sansning indskrives en kropslig tidslig handling i omgivelsen. Filmen forstås som en sansning. Vi læser derved en menneskelig værdi ind i omgivelser, der forekommer banale, irrelevante eller uden anden værdi. Film fremhæver det æstetiske ved et ordinært landskab eller en ordinær arkitektur som noget muligt naturskønt og kropsligt relaterbart. Filmmediet viser herigennem mulige kvaliteter ved omgivelser, som bør anerkendes, før vi - som arkitekter og planlæggere - begynder at ændre dem. Filmmediet kan kvalificere det sanselige, flygtige og ambiente, der optræder sårbart og svært at værdisætte, hvis omgivelserne blot tænkes som en fysisk landskabsarkitektur, der bør og skal forandres.

Filmmediet er et globalt, tilgængeligt, kommunikativt audiovisuelt tidsligt arkitektonisk redskab, der på enkle måder kan repræsentere omgivelseres iboende kompleksitet som en æstetisk kvalitet. Imidlertid har jeg fundet det filmiske perspektiv delvist underbelyst indenfor by- og landskabsudforskningen. Jeg har i afhandlingen fremsat alternativt sprog for de egenskaber og æstetiske kvaliteter, som filmkameraet indfanger, og som kan gøre os bevidste om de tidsrumlige, subjektive og sanselige kvaliteter, der eksisterer i omgivelsens kompleksitet, og hvordan de former dens ambiens. Jeg har undervejs delt mine filmeksperimenter til at belyse denne det sanseliges kompleksitet på *internettet* og erfaret, hvordan mine film er grundlag for forskellige fortolkninger af de afbillede omgivelseres kvaliteter. Filmdelingen har





gjort det tydeligt, hvordan min idé om landskabsbyens mulige kvaliteter er oppe imod en udbredt forforståelse, der ser den åbne by som manglende kvaliteter.

Jeg har fra begyndelsen af afhandlingens tilblivelsesproces kredset om, hvordan man kunne blive bedre til at beskrive og begrebsliggøre de landskabelige kvaliteter, som jeg mener, der er i forstaden. Mit fokus har været på at se nye sammenhænge i omgivelsernes kompleksitet med filmmediet, frem for at forenkle det nuværendes kompleksitet gennem arkitektoniske forslag for fremtidig sammenhænge. Mine begreber vil dog altid være en forenkling af det komplekse, da begreber – forstået som et enkelt og sammenfattende udtryk for noget komplekst – muliggør den

teoretiske diskussion af virkelige fænomener som abstrakte størrelser. Omvendt er kompleksiteten af det sanselige en af de kvaliteter, som jeg finder den åbne by har, og som jeg gerne vil trække begrebsligt og erkendelsesteoretisk mere frem ved hjælp af filmmediet.

Afhandlingens struktur er blevet udviklet og justeret i takt med, at filmmediets relevans er blev belyst i en historisk, teoretisk og eksperimentel kontekst. Belysningen af pionerer indenfor den filmiske skildring af byer og landskaber i det 19. og 20. århundrede har haft en væsentlig rolle. Det har inspireret og motiverede afhandlingens design, da det gav mig en teoretisk og historisk platform for en parallel udforskningen af medie og genstandsfelt. Her har Banham bog- og filmportræt af Los Angeles samt *Godards Lettre à Freddy Buache* været signifikante opdagelser og referencer for min udforskning af omgivelser og film. På den ene side viser de udvalgte film og filmeksperimenter kun delvist den ambiens, som et subjekt oplever i en omgivelse. På den anden side tydeliggør filmene, at det ambiente og det æstetiske i udtalt grad er knyttet til subjektets oplevelse.

Jeg har brugt tid på at formulere en alternativ indgangsvinkel, der forholder sig både neutral og potentiel æstetisk positiv til omgivelser. Filmeksperimenterne har fra starten repræsenteret mit ønske om at udforske og svare på problemstillingen om den moderne by med et anderledes, moderne repræsentationsmedie. Jeg har set filmeksperimenterne som en slags kalibrering af et nyt sensorisk måleudstyr. Samtidig har eksperimenterne givet mig konkrete tekniske erfaringer med mediet. Den første og nu tabte film *Suburban is Urban*, der blev til midt i Ph.D.-forløbet, har dannet et væsentligt afsæt for min afhandlings form, idet jeg efterfølgende satte mig for svare med og i film på de mange teoretiske spørgsmål fra litteraturen, som jeg rejste i filmen.

Mine eksperimenter udfolder - sammen med de udvalgte film - tre måder at anvende film som en "neutral" analytisk registreringspraksis parallelt med at de ikke undgår at vise mediets æstetiserende egenskaber. Mine begrebsudfoldning viser ligeledes tætte relationer mellem subjektets oplevelse af ambiens og filmen som en æstetisk oplevelse. De fem egenskaber ved omgivelsen, der skaber ambiens, kan også beskrive den film-æstetiske oplevelse. Derved beskriver filmmediet de æstetiske kvaliteter ved omgivelsen oplevet som et audiovisuelt tidsrum.

Mit tidsperspektiv viser umiddelbart, hvor få og begrænsede begreber vi har til rådighed til at beskrive omgivelsernes kompleksitet i kvalitative termer. Bevægelsesperspektivet illustrerer, at det er svært begrebsligt at karakterisere omgivelser gennem en bevægelse, da de fleste af vores arkitektoniske termer er funderet i noget statisk. Jeg har ikke fundet et værdineutralt begrebsapparat for de kvalitativt værdifulde kontraster, der eksisterer i landskabsbyen. Filmeksperimentet som *Minimalismens arkitektur* antyder disse kontraster som noget potentielt æstetisk værdifuldt.

Derved kan film bidrage til en alternativ italesættelse forstaden, hvor den åbne by ikke fremstilles som en natur- og kulturforringelse. Jeg ser dobbeltperspektivet som et aktiv på vejen til at se og forstå det ved omgivelsernes egenskaber, der skaber deres ambiens og mulige æstetiske værdi. Afslutningsvis vil jeg kort belyse, hvordan de fem egenskaber ved omgivelsen, der skaber dens ambiens, også indikerer omgivelsens tidsrumliges æstetik.

Egenskaben ustabile øjeblikke peger mod de æstetiske kvaliteter, der er i det flygtige ved omgivelsen. Det æstetiske skabes gennem foranderligheden i omgivelsen, når en sky går for solen, eller en bil bremser op. Jeg finder det æstetiske forbundet med *det uventede* og *dynamiske* ved omgivelsen. Gentagne sekvenser som en solsorts sang eller rytmen i passagen af elmastviser sig i film som en anden æstetisk kvalitet. Kvalitet opstår kommer af figurer, temaer og rytmer af den audiotive og tidslige fortælling. Omvendt er det smukke her knyttet til *mønstre* i de gentagne sekvenser. Dramatisk banalitet peger mod de kvalitative egenskaber, som små hændelser har i forhold til at skabe en æstetisk oplevelse. Det kan være et flags bevægelse og slag i vinden. Egenskaben peger mod *variationen* som signifikant for det æstetiske. Diffus kiming beskriver, hvordan det graduerede og sammenflydende skaber omgivelsens ambiens. Det æstetiske opstår her af det sammenflettede, det blandede og det tvetydige. Det kommer særligt til udtryk Chemetoff og Henrys kropslige filmiske udforskning og dialog. Egenskaben antyder *det grænseløse* som en æstetisk kvalitet. Med genstandsløs essens beskrives det transparente som betydningsfuldt for oplevelsen af en omgivelse. Beplantningernes blade eller strømme af biler på motorvejen kan beskrive den egenskab, hvormed det æstetiske er knyttet til det bevægelige og mere kerneløse ved omgivelsen. Det antyder *det indholdsløse* som noget æstetisk substantielt. Set i et fænomenologisk perspektiv afspejler jazzmusik tillægges lignende æstetiske egenskaber og kvaliteter.

Opsummeret beskriver Ph.D.-afhandlingen forstadens post-industrialiserede omgivelser med et post-industrialiserings medie for at frigøre genstandsfeltet som en åben by fra en kritik af resultaterne af arkitekturens industrialisering. Det kan sluttes, at fremtidens optik, repræsentation og karakteristik af omgivelserne kan sættes fri af en dominerende præindustrialiseret rumlig begrebsramme ved at betone de sensoriske kvaliteter med et medie, der gør omgivelser til tidslige, levende og kropslige landskabsarkitektoniske oplevelser. Samtidig gør filmmediet æstetiske kvaliteter i den subjektive oplevelse mere tilgængelige og begribelige i diskussioner af det landskabsarkitektoniske værdifulde. Med de udvalgte film og eksperimenter vil jeg gerne inspirere til en fortsat filmisk udforskningspraksis, der kan belyse omgivelser som subjektive sanselige oplevelser, der måske stadig ikke findes et anerkende sprog for. Ph.D.-afhandlingen beskriver filmmediets evne til at illustrere sanselige værdier ved omgivelser, og hvordan dette sanselige kan erkendes og tidsrumligt begrebsliggøres af subjekter i film som egenskaber, der kan definere den åbne bys ambiens - og i sidste ende dens æstetik.

KONKLUSION: LANDSKABSBYENS ÆSTETIK

På baggrund af denne Ph.D.-afhandling konkluderes det, at filmmediet kan anvendes som en fænomenologisk og æstetisk dåseåbner til at repræsentere sensoriske kvaliteter ved omgivelser, der i mangel af bedre begreber til stadighed beskrives som forstad. Ph.D.-afhandlingen viser, hvordan tre filmmetodiske perspektiver kan repræsentere en kropsnær oplevelse af omgivelser, og hvordan de kropsnære filmiske sansninger bidrager til at begrebsliggøre formtræk og de egenskaber ved omgivelserne, der skaber ambiens og en tidsrumlig æstetik.

Film – repræsentation af sensoriske omgivelsesoplevelser

- Hvordan kan landskabsbyens omgivelseskarakter indfanges og begrebsliggøres ved hjælp af en filmisk metode?

Ved at mime det sansede individs sensoriske oplevelse af en omgivelse i lyd, billede og tid er filmmediet et potentielt redskab for en landskabsarkitektonisk praksis. Film leverer en sanserig, neutral og æstetisk repræsentation af hverdagslivsoplevelser. Filmmediet beskriver de ambiente kvaliteter ved en omgivelse, som er knyttet til det kropslige ophold, den kropslige bevægelse og den kropslige refleksion i øjeblikket. Ph.D.-afhandlingen viser, hvorledes de tre analytiske filmperspektiver - *tidsperspektivet*, *bevægelsesperspektivet* og *dobbeltperspektivet* – repræsenterer en kropsnær omgivelsesregistrering.

Omgivelsesteori – definition af omgivelseres formtræk, egenskaber og ambiens

- Hvordan konstitueres landskabsbyen som en omgivelse gennem tid, bevægelse, krop og lyd?

Filmmediet fastholder en sanselig kompleksitet i dets repræsentation, som umuliggør en reduktion og generalisering af den åbne by til et felt af arkitektoniske former. Med afsæt i Schmidt omgivelsesteori påviser Ph.D.-afhandlingen via udvalgte film, hvordan omgivelsens formtræk er knyttet til begreberne *det ustabile*, *det gentagne*, *det figurløse*, *det graduerede* og *det transparente*. Ud fra film og formtræk defineres fem egenskaber ved omgivelsen, som konstituerer dens ambiens. Disse nye begreber *ustabile øjeblikke*, *gentagne sekvenser*, *dramatisk banalitet*, *diffus kiming* og *genstandslos essens* kan danne udgangspunkt for en æstetisk beskrivelse af omgivelsens sanselige kvaliteter gennem tid, bevægelse, krop og lyd.

Landskabsbyens ambiens – begrebsliggørelse af den åbne bys kvaliteter

- Kan et sensorisk perspektiv beskrive forstadens særlige karakter?

Landskabsbyen præsenteres som et meningsfuldt begreb til at beskrive den åbne by som et genstandsfelt med sensoriske kvaliteter. En filmisk rød tråd i by- og landskabsudforskningen viser, at den teoretiske interesse i begrebsligt at beskrive omgivelser - der hverken har den tætte by eller det åbne landskabs karakter - har fællestræk med seks udvalgte sensoriske omgivelsesrepræsentationer af tid, bevægelse, krop og lyd i film. De teoretiske positioner, de udvalgte film og de udførte filmeksperimenter lægger op til en kropsnær, tidsrumlig og æstetisk repræsentation af genstandsfeltet i film, der kan vise landskabsbyens ambiente kvaliteter i et sensorisk perspektiv.







8 EN FILMISK HAVEKUNST

PERSPEKTIVERING

Det er bemærkelsesværdigt, hvor begrænset *det landskabsarkitektoniske* ved forstaden er udfoldet i forstadslitteraturen, selvom det landskablige - i form af luft, sol og grønne, naturnære omgivelser - var centralt for udviklingen af forstadens mere åbne byform.

Filmmediet kan bidrage til at begrebsliggøre formtræk, egenskaber og kvaliteter ved landskabsbyens omgivelser, som de opleves i tid, lyd og bevægelse. Det kan lede til en større begrebslig anerkendelse af det flygtige, levende og dynamiske ved omgivelserne, som er i fare for at blive overset, hvis bygningsarkitekturen alene definerer forstaden som et arkitektonisk felt. Med afsæt i afhandlingen efterlyser jeg kvalitative beskrivelser af landskabsbyen, både i forskningsregi og i praksis, der kan udfolde den som et omgivelsesfænomen med landskabsarkitektoniske kvaliteter:

- Dels bør der skabes mere viden om hvordan omgivelser konstitueres som tidsrumlige subjektive fænomener.
- Dels bør omgivelsernes specifikke landskabsarkitektoniske kvaliteter beskrives nærmere både i nye former for omgivelsesperspektiver og nye typologiske omgivelsesbegreber
- Dels bør filmmediets potentiale udfoldes mere, som et registreringsmedie, et designmedie og et kommunikationsmedie.
- Dels bør film som et landskabsarkitektonisk erkendelsesmedie relateres yderligere til eksisterende viden indenfor omgivelses- og oplevelsesarkitekturteori, interaktive repræsentationsformer og designplatforme samt landskabsfagets historie – som hvordan der i havekunstens historie er blevet arbejdet indgående med tid og bevægelse som et arkitektonisk virkemiddel

I det følgende vil jeg kort udfolde et filmisk afsæt til potentielle studier af tid, bevægelse og sanselighed i havekunstens historie.

Optik for bevægelser, tidslige typologier og en ny sanselighed

En filmisk begrebsliggørelse og udfoldning af landskabsbyen kan være med til at belyse, hvorledes den klassiske havekunst kan bidrage til større by- og landskabsfaglig bevidsthed om kvaliteter knyttet til oplevelsen af det tidslige og sanselige omgivende i bevægelsen. Både i barokken og i romantikken arbejdede man med at konstruere og give haveomgivelserne en dynamik, som var de filmiske oplevelsesforløb og scenerier. Eksempelvis indgår bevægelsesoplevelsen som et væsentligt element i den arkitektoniske udformning af landskabshaven. Måske havekunsten indeholder oversete redskaber for forståelsen og udformningen af de på en gang planlagte og arkitektonisk ”forvildede” forstadsomgivelser, som landskabsbyen



repræsenterer? Filmmediet kan illustrere relationer mellem historiske havers oplevelsesforløb og hverdagens tidsrumlige vandringsoplevelser i tid, rum og lyd.

Ligeledes kan filmmediet bidrage til en anderledes typologisk klassifikation af omgivelserne. Rowe og Koetter foreslår allerede i *Collage City* (1978) at bruge havens anatomi som en potentiel indgangsvinkel til den åbne bys belysning. Rowe og Koetter (1978: 174-177) præsenterer haveplanerne for engelske Stowe, franske Chantilly og Verneuil som mulige typologiske indgangsdøre til at udvikle en ny forståelse af byomgivelser. Disse haver eksisterer som arkitektoniske omgivelser med landskabstypologiske træk, der kan anerkendes og værd(i)sættes uafhængigt af bygningssarkitekturen. Eksempelvis ses det forskelligartede, kontrastfyldte og zoneopdelte, som kendetegner landskabsbyen, som en af oplevelseskvaliteterne ved barokkens haver. Måske de mange parcelhuskvarterer bør ses som busketter i en regional barokhave?

Ydermere kan det tilgroede og det utilsigtede være af en kvalitativ værdi i en havekunstnerisk optik. En have har ikke nødvendigvis en overordnet arkitektonisk orden eller entydig værdi. I stedet indskrives det besøgende subjekt en værdi i omgivelserne, i det øjeblik subjektet vandrer eller opholder sig i haven. De kropslige sansninger, der foretages i haver, kan være med til at give os en større bevidsthed om måden, vi sanser og skaber vores hverdagsomgivelser. En have er en omgivelse, der er spændt ud mellem forskellige skalaer af tid og rum, fra bladknoppen til allén, der tager form. Det, at en haves kvalitet konstitueres af omgivelsernes tidsrumlige variationer over døgn, årstider eller årtier, kan inspirere et anderledes syn på forstandens kvaliteter.





9 APPENDIX: HANDLINGSREFERATER AF FILM

TIDSPERSPEKTIV

Jørgen Leth : 66 scener fra Amerika (1981, 42 min)

Filmen af primært faste indstillinger **åbner** med en indstilling, der viser en ørken, med dramatiske landskabsmonumenter og et amerikansk flag. I slutningen af scenen beskriver Jørgen Leth nøgternt, nærmest maskinelt, i en voice-over det sete og lokaliteten som ”*Det amerikanske flag, Fort Hunt, Arizona.*” De geografiske beskrivelser gentages i resten af scenerne. Derefter følger en indstilling af en mand vist i et rum med et vindue og en tydelig larm. Derefter et mørkt lokale, hvor en person høres gående rundt. Derefter ses en række tjenere med mad på en restaurant, midt i blandt alle restaurantens borde, indenfor. Så vises en *drive-in* restaurants facade med skilt. Herefter viser en gadekunstner, hvordan han spiller med tændstikæsker og bold. Ind til dette øjeblik har alle perspektiver været fikseret.

Herefter følger en panorering over et åbent landskab samtidig med, at man hører lyden af en person, der går på grus. Så følger et billede ud af et motelvindue, mens man hører en håndvask løbe. Dernæst en skævt filmet vinkel af en person, der spiser, men hvor det kun er maden og hænder, man ser. Mens der vises et billede af en overdækket bil, tones der lydmæssigt op til et stykke klassisk klavermusik. Stemmen beskriver det igen som ”*Det amerikanske flag*”, men denne gang efterfulgt af ”*Mahattan Beach, California*”.

Herefter et total af et billede visende en landevej, hvor man først hører - så siden ser - en lastbil passere. Dernæst en halvtotal af en fyr med surfbræt, mens bølger og fly høres i baggrunden. Næste billede er en halv total, hvor en tjener bag en bardisk viser, hvordan han mikser en specifik drink. Klavermusikken vokser igen i styrke til et billede af et hus med forhave og amerikansk flag. Derefter et aften(lyd)billede af vejtrafik og solnedgang. Næste billede viser to fyrer, der hører musik, mens de venter på en elevator, som folk stiger ud af. Filmkameraet optræder nærmest som et skjult kamera. Derefter tydelig lydside af dyr og insekter ved en solnedgang. Herefter lyd af tv show og reklamer til et billede af et vejside billboard med en whiskey reklame. Så følger total igen af en hovedvej, hvor en bil stopper og en mand stiger over og går tværs over vejen for at plukke noget græs. Det høres med meget tydelige fodskridt på lydsiden, altimens en lastbil passerer i forgrunden. Herefter halvtotal af en sanger, Kim Larsen, der synger og præsenterer sig selv i et aftenmørke, fra et tag i New York.

Derefter et billede af et hus med have med lyden af nogen, der spiser. Næste billede er et nærbillede af et åbent køleskab med klavermusik. Så følger lyden af cikader i et klip, der viser et ørkenområde. Herefter et filmisk tableau med to tydeligt iscenesatte figurer foran Manhattan skyline. Dernæst ses en indstilling af et hjem og en forhåbe filmet i regnvejr. Herefter nærbillede af askebæger, en smøg, en whiskeyflaske og -glas med en flod i baggrunden. Næste billede er en total af lys i et supermarked og et skilt i natten. Derefter vises en total af en mand liggende i havstokken, mens en pige løber i vand. Næste billede viser en enlig palme på en sandstrand. Herefter billede af diner lysskilt til lyden af service, der bliver stablet, mens en person bevæger sig rundt på et svagt knasende underlag.

Så følger en halvtotal af en chauffør, der forklarer om sit arbejde for rockbands. Næste billede viser en oliepumpe, bagved en majsmark og foran el-ledninger. Så vises en tjener, hvordan han laver en bloody mary. Derefter ses i frøperspektiv, med noget af en mands ryg i forgrunden, et propelfly passere, som har en reklame hængende efter sig. Derefter vises en række indstillinger fra Grand Canyon, hvor en række familier ses stående ved det samme blæsende udsigtspunkt. Herefter en længere scene med Andy Warhol siddende i halvtotal ved et bord. Han pakker en burger ud, tilføjer ketchup og spiser den. Samtidig høres byens larm som en blanding af en art konstant udluftningssug, råbende mennesker og bilers dytten. Warhol pakker afslutningsvis papiraffaldet sammen i kugle og stirre momentvis ind i kameraet. Han slutter af med at præsentere sig selv og beskrive handlingen.

Næste scene viser en billboard reklame for en øl. Herefter et billede af en person, der sidder og tommer i en vejsammenfletning, mens trafikken passerer forbi ham på begge sider. (Lyden af hans handlinger forekommer lagt på senere, men de er udformet, som om de er den reale lyd.) Herefter optagelse af en solnedgang set gennem sidespejlet på en bil. Derefter malerisk stilleben af bordudrustning på en restaurant med baggrundsstøj fra et cafeteria. Herefter scene skudt indefra en bilkabine af skiltreklamer, der passerer forbi i natten, og som spejler sig i motorhjelmen, mens bilradioen samtidig spiller reklamer og en lokal musik. Dette er filmens eneste scene optaget i bevægelse. Herefter indstilling af græsk migrant arbejder, der præsenterer sig på tysk.

Dernæst stiger klavermusikken i styrke igen, mens der vises en bil foran et bjerg og bygninger. Herefter et billede af en spritbutik, en lysreklame og en bil, der parkerer. Dette efterfølges af en lille sort pige, der står om aftenen foran en skyline og præsenterer sig selv, og hvor hun bor. Herefter opstillet total af unge mennesker, der står tavse, mens elektronisk musik afspilles. Herefter lydbillede af kaktus og landskab. Næste total viser en forhåbe med amerikansk flag. Klavermusik tones op igen. Næste scene viser en lysreklame ved en benzinstation og trafik set i skumring.

Herefter følger en række interviews udført som nærbilleder af taxachaffører, der beretter om deres navn, deres fødested og hvor lang tid, de har kørt taxa i New York.

Så følger et billede af et vindue med en bil og bygningsarkitektur udenfor. Et frøperspektiv viser herefter et billede af mand med kage, burger og el-ledninger. Herefter billede af handvask på motel og lyden af en, der vasker hænder. Så arrangeret halvtotale af pige stående med to drinks, flylyd og skyline i baggrunden. Herefter udsigt gennem vindue og til det amerikanske flag, mens en spiser et knasende brød. Herefter høres klavermusik til flere indstillinger af biler sat kunstfærdigt på højkant. Et nærbillede af mønter - 35 cent. Så vises to advokater, der fortæller om, hvad de laver til daglig.

Så vises lokaliteten med elektronisk musik igen - denne gang uden mennesker og med sofaen og et åbent vindue i baggrunden. Herefter billede ud fra vindue med gardiner samtidig med at en person høres vandreende rundt indenfor og trafik passerer udenfor. Dernæst billede ud gennem persiener af badende mænd til lyden af havbrus. Næste indstilling viser en sort piccolo, der sidder foran en hotel reception til lyden af gående sko og telefonopkald. En optagelse af tjeneren fra tidligere, der viser, hvordan man laver en whiskey sour. En overdækket bil vises med et motel i baggrunden. Herefter en opstillet total af en kvinde, der ses siddende rygende gennem vinduet på bagsædet af en bil til lyden af rindende vand, mens Manhattens skyline ses i baggrunden. Sidste scene viser en refleksion af det amerikanske flag set i rindende vand.

James Benning : Los (2004, 90 minutes) - en indstilling (2 ½ minut)

Den på [vimeo.com](https://www.vimeo.com) tilgængelige indstilling af filmen *Los* viser en 2 ½ minutter lang indstilling, der er skudt fra en fortovskant ved en firsporet vej, der går på tværs af en indflyvningsrute til en lufthavn. Lufthavnens tilstedeværelse åbenbares af de to fly, der undervejs overflyver kameraet. Nederst i billedet ses delvist et lysgråt fortov med et kloakdæksel og delvist et højresving, der er markeret med hvide striber, kantsten og en rabat med planter. Asfalten i svinget har to store og tydelige revner. I midten understreger bilernes bevægelse en horisontal bevægelse og transport på tværs af billedet. Øverst stikker et reklame skilt og en række lysmaster op mod en lyseblå himmel.

Toppen og bunden af billedet fremstår lys, mens midten og horisontlinjen i billedet fremstår mørk. Det mørke brydes kun af de på tværs af billedet kørende biler og enkelte gående på det modsatte fortov. Ligeledes bryder en række orange advarselsskegler overgangen mellem den lyse vej nederst og det mørkere billedfelt i midten. Øverst er standerne, der bærer de lys, som markerer starten af en landingsbane, med til at skabe en forbindelse mellem den lyse himmel oppe og det mørke mellemfelt

Filmen åbner med at rækken af biler nærmest kameraet triller fremad mod højre for at holde stille. Imens flyder biler forbi i næste række. I modsatte side kører bilerne i højere fart i den modsatte retning. Langsom stigende anes først lyden og derefter ses den kæmpe flyvemaskinen, som passerer direkte hen over kameraet i det, der ender med at være et overdøvende brøl. Flyet har fire jetmotorer og lægger an til landing. En stor skygge passerer hen over bilerne og hele fladen nederst i billedet og er med til at skabe en relation mellem den øvre og den nedre del af billedet. Skyggen kommer først efter flyet er ude af billedet.

Efter brølet høres lyden fra en sirene og siden en anden sirene, der afbrydes af et højtalerudkald fra et udrykningskøretøj, der konstant beder bilerne om at flytte sig til højre. De holdende biler, der holder stille i vejbanerne nærmest kameraet, sætter efterfølgende i gang. Efter overflyvningen optræder alle bilerne, som bragt til stop. Omvendt fortsætter trafikken med at flyde på den modsatte side af den grønne midterrabat, som deler de modsatrettede vejbaner. En bil kører over i bilbanen nærmest kameraet, idet en ambulance kommer fra venstre for at forsvinde ud i højre side.

En bus passerer samtidig den modsatte vej i det fjerne og gør opmærksom på den større vej, der ligger gemt i det fjerne. Inden længe flyder alle biler mod højre i de nærmeste bilbaner, og der bliver åbnet for et bedre udsyn til den anden side af vejen. Rummet ændres som resultat af de færre og mere bevægelige biler. Langsomt bremser bilerne op til et fuldt stop i en af banerne, mens et par observeres spadserende fra højre mod venstre i den modsatte side af vejen - længst væk fra kameraet. Langsomt fyldes lydbilledet igen af flymotorer og et fly nærmer sig i det fjerne. Sceneriet er ved at gentage sig. Bilerne i nærmeste bilbane holder stille, mens et fly igen nærmer sig lige over midten eller centralt i billedet.

BEVÆGELSESPERSPEKTIV

Claude Lelouch : C'était un Rendez-vous (1976, 8 1/2 min)

Filmen starter med at tone ud fra en sort titelskræm til at vise kørsel på en motorvej ud af en tunnelåbning samtidig med at en motorlyd bliver høj. Lyset fra bilens lygter ses svagt på vejen foran. Bilen kører snart efter op af en motorvejsrampe og drejer ind på en anden vej, overhaler en bil indenom i et kryds, for derefter at dreje ind på en længere allé, hvor der er færre biler. Fladen skifter fra asfalt til brosten. Kryds, med både grønne og røde lys, passeres alle i høj hastighed. Triumfbuen, der ses skævt fra siden, vokser som strækningens endepunkt. Vejarkitektur som lyskryds og fodgængeovergange er med til at markere, hvor hurtig bilen bevæger sig over fladen.

Billedet fyldes undervejs af himlen, af fladen, med vejkanterne som eneste differentiering, og af træerne, der danner uregelmæssige skærmvægge. Vejens opstribning er med til at markere bilens fart og hurtige bevægelse. En fugl flyver med langsomme vingeslag tværs over himlen og vejbanen. Bilen bevæger sig ind på midten af vejbanen for bedst at undgå en potentiel kollision. Ude i det fjerne ses Triumfbuen som et pejlemærke, der drejes væk fra, idet bilen kommer tæt på. Billedfeltet passerer rundt i rundkørslen om Triumfbuen til lyden af hvinende dæk og manøvrerer udenom andre biler i bevægelsen rundt om monumentet. Derefter fortsætter man ned af det, som genkendes som Avenue des Champs-Élysées.

Træerne er som store skærme med til at markere oplevelsen af boulevardrummets sider, mens vejen og himlen er komplementære flader, der optræder som spejlinger. Der drejes tydeligt udenom en bil i en overhaling og flere røde lys passerer uden at der bremses. Motorlyden er vedholdende og nærmest uudholdelig, da bilen passerer endnu et rødt lys. Herefter drejes skarpt til venstre ved Concorde-pladsen, så billedets horisontlinjer tilter ved passagen af Obelirken.

Træernes vægge forsvinder her og en stor flade træder frem i billedfeltet. Her drejes bilen efterfølgende til venstre i en lavere fart, hvilket markeres i nedgearning af motoren. Der gasses op igen ned af en rampe, mens træerne rejser sig majestætisk og lukker siderne af billedfeltet. Vejens striber bliver tydelige. I næste øjeblik viser en bygning sig, en del af Louvre paladset, og i høj hastighed drejes der til venstre ind igennem en bygningsport, hvorfra en langsomme bus lige er kommet ud. Der køres ind over Louvres pladsanlæg og videre ud på Avenue de l'Opera, hvor en bus og et vejarbejde passerer. Det ender med at bilen tager et skift over i modsatte venstre vejbane for efterfølgende at dreje til højre i et vejkryds med rødt lys.

Billedet fortsætter til venstre ned ad en smal gyde med gående. Derefter køres der over for rødt på en plads, ligesom der foretages en række skarpe sving. Bilen fortsætter op af en smal gade, hvor en skaldebil tvinger den op på fortorvet. En kvinde på fortovet stopper op og trækker en hund til sig, i det bilen passerer. Der passerer flere røde lys, mens duer flyver væk. Billedfeltet undviger en mand i hvidt og en skraldebil. En anden mand løber over gaden, og føreren er tydeligvis ved at dreje op af en vej mod Montmartre men vælger i sidste øjeblik en anden. Der drejes skarpt til højre og tæt forbi en gående kvinde. Der passerer flere biler op igennem mørke alléer, og flere duer tager flugten. Den stejle topografi aflæses i bilens gyngende bevægelser, der ender i, at bilen stoppes og der ses et panorama ud over Paris ved en kant af trappen. Her dukker en kvinde op og løber føreren af bilen i møde. Han er i mellemtiden steget ud af bilen for at omfavne hende, foran kameraet.

Mikael Kristersson Ljusår (2008, 100 min) – en indstilling (8 minutter)

Efter en titelskærm, der viser en væg fra Pompeij med et hvidt fuglebad omgivet af grønne planter, fugle, frugter og blomster, begynder filmen med en lidt over otte minutter lang indstilling. Den er lavet som håndholdt kamera, der er holdt i lav højde over jorden. Filmkameraet bevæges langsomt og eksplorativt rundt i et have-landskab. Udgangspunktet er et fuglebad med en fontæne, der ligner det på vægmaleriet i Pompeij. Der tones således fra vægmaleriet i Pompeij af en malet fontæne over til en levende fontæne. Lydsiden er fyldt med duekald, solsorte og andre fugle. Endvidere høres vandet risle fra fontænen.

Kameraet bevæger sig først nedaf langs fontænen mod jorden. Herefter drejes kameraet, så blomster kommer til syne. I nærheden ses en spand og en haveske, mens en pludselig tydelig summen fra blomsterbier og svirrefluer opfattes, forstyrret af kameraets bevægelser. Mens blomsterne fortøner sig kommer køkkenhaveordnede rækker af porre, grønkål og bønner til syne. Samtidig ses jorden nederst og et lille hus i det fjerne øverst. Kameraet bevæger sig på tværs af rækkerne og passerer gulerødder og kartofler. En skade gør opmærksom på dens tilstedeværelse.

Kameraet drejer sig efterfølgende rundt og væk fra en stensti, der har retning mod et hus med en åben dør. Ydermere ses en haveslange og det bagerste af en cykel mellem huset og spredte buske. Store rabarberblade fylder snart det meste af billedet, hvorefter kameraet begynder at bevæge sig sidelæns, mens et klokkespil både ses og høres fra det ovenstående træ. En buksbomhæk passerer og en vandpost og en trehjulet cykel kommer til syne. Kameraet bevæger sig videre langs en anden del af hækken for at vise huset, et espalieret frugttræ, en åben dør og efterladte sko, samtidig med at lyden af kopper, der bliver stablet, høres, mens kameraet panorerer forbi døren.

Herefter drejer kameret 90 grader for at fortsætte af en brolagt sti, der går langs huset. En siddende kat kommer til syne ligesom en dukke, der er efterladt på stien, dukker op bag den. Fugle høres tydeligt, mens lyden af et elektronisk spil høres idet kameraet passerer forbi et af husets vinduer på venstre side. Herefter tager kameraet et panorering mod højre, hvor vasketøj er hængt op samtidig med at et fad med klemmer står på jorden. I baggrunden ses et blomsterbed bag en buksbomhæk og bagerst genkendes et lille hus fra tidligere samt et nabohus. En sti viser ind i bedet og afslører en spade og et minidrivhus, lavet af et gammelt vindue.

Efter at have vist et mindre siddearrangement bevæger kameraet sig igennem en lille mørk passage. Herefter opleves en stor samling græskar planter, der flankeres af en fodbold og en solstol. I baggrunden ses et hvidkalket bindingsværk og yderst til højre ses en høj og rund brændestabel. Et nyt siddearrangement opleves til venstre, hvor stolene er sat på skrå, for at vandet kan løbe af. Der går tæt på græskarblad-

ene, mens der høres høns. I nærbillederne virker græskarene enorme. Passagen af solstolen afslører nedtrampet græs, en efterladt kaffekop og en opslået bog.

Herefter panorerer kameraet forbi den geometrisk runde brændestabel, hvis form er streget op med brosten i græsset. En brændebuk og en bunke brænde ved siden af indikerer at der just har været aktivitet. Kameraet vender sig mod et hus og en lille mellemgang, som det passerer igennem. Høns høres klukke, og hønsene viser sig snart bag et hønsenet. Forinden bevæger kameraet sig forbi et lille bord med en økse. Endvidere ses en bunke fuglehuse, en åben todelt værkstedsdør, et par arbejdshandsker og en balje med brændenælder lagt i vand.

Kameraet cirkler omkring hønsenes indhegning og om til det, der ligner en materielplads med overskudsjord og trillebør. Kameraet vendes 180 grader og bevæger sig over græs mellem en hækagtig hindbærbusk på den ene side og et hjemmelavet drivhus med tomatplanter på den anden side. Der kigges ind til tomatplanterne, mens vinduerne står på klem. I delvist modlys bevæger kameraet sig videre forbi en vandkande igennem et hul i hækken. Det stopper op for at vise et panorama af huset med henholdsvis tag i den øverste del af billedet, et opholdsareal i midten af billedet og køkkenhaven i den nederste og forreste del af billedet. Ligeledes høres vandets ridslen fra fontænen igen samtidig med at solsortens sang står tydeligt frem.

DOBBELTPERSPEKTIV

BBC dokumentar: Reyner Banham Loves Los Angeles (1972, 52 min)

Reyner Banham Loves Los Angeles er en montage af forskellige indstillinger. Den er en blanding af fiktion og dokumentar, da filmen anvender en fiktiv audio-byguide som et indskudt fortællelag, der guider Reyner Banham, om hvad han skal orientere sig efter og opleve af væsentlige attraktioner. Filmen åbner med en kærlighedserklæring i en replik fra Reyner Banham, der optræder som filmens fortæller on screen og off screen.

Banham stiger ind og starter en bil, hvorefter han kigger kameraet i øjnene gennem bakspejlet, før han sætter bilen i fremgang. Derefter følger en helikopteroverflyvning af byen og en perspektivering til en europæisk kontekst med fotografier fra Banhams barndomsby, og hvor han første gang oplevede Los Angeles ved at se Buster Keaton film som dreng i den lokale biograf. Banhams møde med byen Los Angeles starter med rejsen. De store distancer bliver adresseret flere gange i løbet af dokumentaren, som blive filmet både indefra og udefra en bil, ud gennem bilens vinduer og fra en helikopter. Herfra præsenteres byen og eksempelvis Santa Monci sammenfletningen, som beskrives som en oplevelse i sig selv.

Touren starter i den historiske by og derfra går det til en række tårne, som er lavet af en lokal kunstner, som et billede på Los Angeles katedral. Arkitekturhistorikeren søger op i et udkigspunkt for at danne sig et overblik over byens udformning. Derfra klippes der til en forelæsning om arkitekturhistorien, hvor han forkyn-der, at byens form er mindre vigtig, så længe den virker. Herefter opleves byen fra en bus med en syngende guide, der viser byen frem til turister. Banham selv beskriver efterfølgende byen som et hav af familiehuse med billeder af byen set fra et helikopterperspektiv. Derefter fortages en sammenligning af London og Los Angeles igen, hvor Londons grønne pladser præsenteres som en "prototype".

Dernæst kommenterer Banham på enkelte huses arkitektur. Derefter kommer en række indstillinger, hvor Banham fremstilles som var han med i en horror film. Banham argumenterer efterfølgende for, at netop huset han har boet i, dets både romantiske og hjemlige udtryk, er en af hovedgrundene til, at han har befundet sig godt i byen. Indstillingerne er hovedsageligt filmet med Banham siddende eller gående. De fleste af billederne er skudt med faste indstillinger. Herefter følger en problematisering af, at alle de private huse og deres veje, gør det svært at finde rundt og mindsker tilgængeligheden til områderne. Han stiger i denne forbindelse ud af bilen og taler for første gang direkte til kameraet.

Billederne af stranden er en blanding af landskabelige point of views, en helikopter overflyvning samt enkelte zooms. Derefter følger et interview med en bodybuilder mens mennesker og bodybuildere ses på stranden i forskellige indstillinger. Derefter opstår der en uenighed mellem Banham og audio-guidens anbefalinger af, hvad der er at se. Audioguiden vil vise et nyt ejendomsudviklingsprojekt, som illustration af en ny strandkultur. Banham bryder af fra audiobånd-guiden og søger i stedet ind i et værksted, som laver abstrakte og minimalistiske skulpturer. Disse går Banham undersøgende igennem. Derefter følger et interview med en af kunstnerne og derefter en surfer, som præsenteres som producerende "*craftmanship things of high value*".

Næste indstilling er en optagelse af biler samt et interview af en mobil musiker, der lever med et klaver i en bil. Derefter klippes tilbage til den guidede bustur, hvor en anden guide redegør for, hvordan stjernernes inskriptioner og aftryk bliver til i gadernes fortov for at markere byens filmkendis'er. Der klippes herefter tilbage til forelæsningen af Banham, hvor han sammenligner London med Los Angeles. Banham argumenterer for, at de kunstneriske krafter er sat fri i en "uordentlig" og foruren by som Los Angeles. Han beskriver, hvordan Shakespeare mødte og udviklede sit livsværk i et foruren London. Banham møder herefter kunstneren og fotografen Ed Rushka og kunstbladsredaktør Mike Salsbary i en bil ved en madsteds og diskuterer, hvad folk bør se i en by, der ikke har traditionelle offentlige pladser.

Salsbary foreslår drive in restauranter som et offentligt mødested. Rushka foreslår, at folk skal se nærmere på tankstationer og alt, der har med bilen at gøre. Samtidig med diskussionen vises eksempler på restauranter og tankstationer i tableauer. Så følger en reflektiv sekvens, hvor byen ses optaget fra kørsel i bil på sunset boulevard om aftenen. Samtidig spilles en markant musik, der vises bl.a. en nøgen kvinde, der danser. Reklameskiltene bliver beskrevet som en af de største attraktioner, byen kan fremvise. Banham slutter af med sige, at der er noget upermanent ved byen, mens filmen viser et billboard billede af et maleri, - filmet i frøperspektiv. Afslutningsvis hylder Banham solnedgangen som den bedste afslutningsreplik en by kan have, mens han kører i bil langs stranden. Herefter klippes der til en solnedgang med en motorvej i forgrunden.

Studio Chemetoff / Elephant: Situations Construites, Blanquefort – 17th July 2008 (2010, 21 min)

Film af Chemetoff og Henry starter i landskabelige omgivelser. Omgivelserne er en markvej med et lille hus i baggrunden. Chemetoff og Henry taler med hinanden og kameraet om, at der bør udvikles og tilbydes en anden by- og landskabstænkning. Indimellem klippes der ud til de omgivelser, som Chemetoff og Henry adresserer. I billederne af de to diskuterende arkitekter optræder en person fra filmholdet eller tegnestuen i gang med at fotografere eller filme de omtalte omgivelser. En traktor med et vandingsanlæg triller forbi på markvejen, hvor arkitekterne og filmholdet står. Alle, både kamerahold og arkitekter, tvinges ud i grøften, mens lyden af traktoren bliver voldsomt høj og nærmest intimiderende, idet den passerer.

Derefter klippes til et håndholdt kamera, der langsomt nærmer sig et af arkitektfirmaets igangværende projekter. Man hører en samtale blandt Chemetoff og Henry og deres ansatte, om hvordan et projekt skal tage form. Her filmes i halvtotaler og totaler. Filmkameraet går med arkitekterne igennem byggeriet. Herfra skiftes til en indstilling, der er optaget håndholdt på et gadehjørne, hvor de to arkitekter diskuterer en planproces, mens en høj støj høres fra en nærliggende byggeplads. Kameraet bevæger sig håndholdt rundt om de to arkitekter, der vises i halvtotaler. Kort efter følger kameraet efter de to arkitekter ind på en byggeplads.

I en ny indstilling, der er påføjet overskriften "Engagement" fortsætter diskussionen mellem de to arkitekter i halvtotaler, mens baggrunden er skiftet fra bygninger til en mere udpræget havekarakter. Konstant høres biler passere i lydbilledet. Der skiftes mellem nærbilleder af de talende og haverne, som de taler om. Afbilledet med håndholdt kamera i et lettere blæsevejr diskuterer de to arkitekter omgivelserne på et fortov med et kirketårn i baggrunden. Herfra klippes til et nærbillede af en forklarende Henry og, der anes en køkkenhave i baggrunden. Der høres fuglesang.

Arkitekternes vandring fortsætter ind på en byggetomt, hvor arkitektfirmaet er ved

at udvikle et nyt projekt. Henry svarer på et spørgsmål fra kameramanden, mens Chemetoff i næste indstilling etablerer en siddeplads med en tom kabeltromle som bord. Den næste indstilling viser arkitekterne siddende ved kabeltromlen op af en husmur, hvor de diskuterer, hvordan arkitekturen skal returnere til en mere rå stil. Der filmes herefter for første gang i en fikseret indstilling, som viser de to arkitekter siddende bag ved tromlen. Mens Henry taler om visionerne, sidder Chemetoff og "leger" ved at sætte en pind fast i kabeltromlen, - således at den kan stå selv. Der tales afslutningsvis om, at deres tegnestue ikke har et fast domæne, at deres praksis bør beskrives som et fortsat besøg, da stederne og projekterne, som de arbejder med, afspejler upermanente situationer. Der klippes undervejs til nærbilleder af planter og vinduer i det nedlagte landbrug, hvor de befinder sig.





10 REFERENCER

- Adorno, Teodor W. 1970: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M., Suhrkamp
- Allen, Stan 1996/2009: *From Object to Field: Field conditions in Architecture and Urbanism*. In Allen, Stan 2009: *Practice. Architecture, technique + representation. Expanded second edition*. Routledge.
- Anderson, Michael 2005: *James Benning's Art of Landscape: Ontological, Pedagogical, Sacrilegious* http://sensesofcinema.com/2005/36/james_benning-2/ Tilgæt 13. August 2012
- Appleyard, Donald, Lynch, Kevin og Myer, John R. 1964/1966: *The View from the Road*. MIT, Cambridge.
- Andersson, Stig L. 2000: *By og landskab. Virkelighed og handling*. I Elgstrøm, Keld og Svendsen, Susanne Pouline (red.) *Grønne stæder - en debatbog*, København
- Andersson, Stig L. 2010: *Process Urbanism – The City as artificial ecosystem* I *Topos Landscape Urbanism*, volume 71, 2010
- Art Torrents 2007: *James Benning Los 2004*. <http://arttorrents.blogspot.dk/2007/08/james-benning-los-2004.html> Tilgæt 13. august 2012
- Ascher, François 1995: *Métapolis ou l'Avenir des villes*. Odile Jacob
- Augé, Marc 1995: *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Verso
- Bach, Rune Christian og Juel-Clemmensen, Thomas 2004: *Landskabstilgangen*. Arbejdspapir. Center for Strategisk Byforskning.
- Banham, Reyner 1960/1980: *Theory and Design in the First Machine Age*. The MIT Press
- Banham, Reyner 1966: *The New Brutalism*. Architectural Press.
- Banham, Reyner 1971/1987: *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*. Penguin Books.
- Banham, Reyner 1989: *Scenes in America Deserta*. The MIT Press
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1750): *Aesthetica*. I.C. Kleyb
- Benjamin, Walter (1936/1994): *Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder* i K&K 77. 22. Årgang, nr. 1, s. 15-42.
- Benjamin, Walter 2007: *Passageværket*. Oversat af Henning Goldbæk. Bind 1+ 2. Politisk Revy.
- Bjørn, Niels: 2008: *Urban Komplexitet og Filmisk rum. Informationsalderens urbane kompleksitet og film som erkendelsesredskab*. Ph.d. afhandling, Det humanistiske fakultet, Københavns Universitet.
- Bogue, Ronald 2003: *Deleuze on Cinema*. Routledge
- Boris, Stefan Darlan 2010: *Urban skov og landskabsinfrastruktur*. Ph.d. afhandling. Arkitektskolen Århus
- Boyersky, Alvin 1996: *Chicago a la Carte*. I Middleton, Robin *The Idea of the City* The MIT press.
- Brorman Jensen, Boris 2004: *Byen genopdaget: på sporet af den nutidige by*. Ph.d.-afhandling. Ålborg Universitet.

Brownlee, David 2001: *Form and Content*. In Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates: *Out of the Ordinary* Philadelphia Museum of Art.

Braae, Ellen 2008: *Det naturskønnes genkomst? – om relationelle metamorfoser*. Nordisk Arkitekturforskning. Vol 2, s. 88-99.

Branigan, Edward 2006: *Projecting a Camera. Language-Games in Film Theory*. Routledge, New York.

Bruno, Giuliano 2002: *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. Verso.

Bæk Pedersen, Poul 2005: *Arkitektur og Plan i den danske velfærdsby 1950-1990. Container og urbant raster*. Arkitektskolens Forlag.

Careris, Francesco 2001: *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Gustavo Gili

Certeau, Michel de 1984: *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, Berkeley.

Chemetoff, Alexandre 2009: *Visits. Town and Territory – Architecture in Dialogue*. Birkhäuser.

Clemmensen, Thomas Juel 2008: *Vejnettet og det urban-rurale landskab*. Ph.d. afhandling. Arkitektskolen Århus.

Clemmensen, Thomas Juel, Daugaard, Morten og Nielsen, Tom 2010: *Qualifying Urban Landscapes*. I JoLA, Journal of Landscape Architecture 10, 2, Efterår 2010, s. 24-39.

Clemmensen, Thomas Juel (red.) 2011: *Grænseløse byer. Nye perspektiver for by- og landskabsarkitekturen*. Arkitektskolens Forlag, Århus.

Conan, Michel (red.) 2003: *Landscape Architecture and the Experience of Motion*. Dumbarton Oaks Colloquium Series in the History of Landscape Architecture

Corboz, André 1992: *Looking for a city in America: Down these mean streets a man must go...* Angel's Flight. Occasional papers from Los Angeles. The Stinehour Press.

Corner, James (red.) 1999: *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Theory*. Princeton University Press

Crawford, Peter Ian 1993: *Tekst og kontekst i etnografiske film – eller – "To whom it may concern"* i Tidsskriftet Mediekultur nr. 21., s. 34-45.

Cullen, Gordon 1961/1968: *The Concise Townscape*. The Architectural Press, London.

Danmarks Nationalleksikon 2001: *Æstetik* (opslag). Bind 20. I *Den Store Danske Encyklopædi*. Gyldendal.

Dansk Bygningsarv 2010: *Forstadens bygningskultur 1945-1989. På sporet af velfærdsforstadens bevaringsværdier*. Dansk Bygningsarv og Realdania

De Smet, Annelies 2010: *Uitwaaien*. Kunstakademiets Arkitektskoles, Center for Byrumforskning

Deleuze, Gilles. 1989 *Cinema 2: The Time-Image*. University of Minnesota Press

Deleuze, Gilles 1986 *Cinema 1: The Movement-Image* University of Minnesota Press

Deleuze, Gilles 1990/2006: *Forhandlinger 1972-1990*. Det lille forlag, Frederiksberg

- Deriu, Davide og Kamvasinou, Krystallia 2012: *Critical perspectives on landscape. Introduction*. I The journal of Architecture. Volume 17. Number 1, s.1-9
- Dragsbo, Peter 2008: *Hvem opfandt parcelhuskvarteret? Forstaden har en historie. Plan og boligbyggeri i danske forstadskvarterer 1900-1960*. Museum Sønderjylland og Dansk Center for Byhistorie.
- Eichberg, Henning (2005) *Friluftsliv under historisk forandring - bevægelse i modsætninger*. I Søren Andkjær (red.) *Friluftsliv under forandring – en antologi om fremtidens friluftsliv*. Gerlev: Bavnbank, 2005.
- Eisenstein, Sergei 1949 *Film Form: Essays in Film Theory*. New York: Hartcourt; translated by Jay Leyda.
- Eisenstein, Sergei 1942 *The Film Sense*. New York: Hartcourt; translated by Jay Leyda.
- Eisenstein, Sergei 1994 *Towards a Theory of Montage*. British Film Institute.
- Ellin, Nan 1999: *Postmodernism*. Princeton Architectural Press.
- Fleming, Marnie 2013: *Janet Cardiff*. The Canadian Encyclopedia <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/janet-cardiff> Tilgået 8. April 2013
- Friedberg, Anne 1994: *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* MIT Press
- Friedberg, Anne 2009: *The virtual window: From Alberti to Microsoft*. MIT Press
- Gadamer, Hans-Georg 1960/2004: *Sandhed og metode*. Århus. Systime.
- Garreau, Joel 1992: *Edge City: Life on the New Frontier*. Anchor.
- Gehl, Jan 1971: *Livet mellem busene*. Arkitektens Forlag.
- Giot, Christophe 2002: *Movism*. I Institut für Geschichte und Theorie der Architektur. *CADRAGES I - Le regard actif/ Der bewegte Blick/ The active gaze*. ETH
- Giot, Christophe 2010: *Die Ränder der Wahrnehmung / the Margins of Vision*. I Giot, Christophe and Wolf, Sabine (ed.) 2010: *CADRAGES II BLICKLANDSCHAFTEN/LANDSCAPEVIDEO. Landscape in Bewegung/ Landscape in Movement*. Gta Verlag, ETH Zürich.
- Giot, Christophe and Wolf, Sabine (ed.) 2010: *CADRAGES II BLICKLANDSCHAFTEN / LANDSCAPEVIDEO. Landscape in Bewegung/ Landscape in Movement*. Gta Verlag, ETH Zürich.
- Christophe Giot, Anette Freytag, Albert Kirchengast, Suzanne Krizenecky, Dunja Richter 2012
Topologie / Topology Pamphlet 15 Gta publishers
- Giot, Christophe and Truniger, Fred (red.) 2012: *Landscape Vision Motion. Landscript 1*. Jovis
- Goldberger, Paul 1988: *Reyner Banham, Architectural Critic, Dies at 66*. New York Times, March 22, 1988, p.B 5
- Graham, Stephen og Marvin, Simon 2001. *Splintering Urbanism. Networked infrastructures, technological mobilities and the urban condition*. Routledge.

- Haider, Maarten og Reijndorf, Arnold 2002: *In Search Of The New Public Domain*. 010 Publishers
- Hansen, Esben 2007: *Den etnografiske film som kropslig og transkulturel repræsentation* Afd. for Antropologi og Etnografi. Aarhus Universitet. Kandidatspeciale
- Hansen, Miriam Bratu 2012: *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. California University Press.
- Hauxner, Malene 1993: *Fantasiens have: det moderne gennembrud i havekunsten og sporene i byens landskab*. Arkitektens Forlag
- Hauxner, Malene 2002: *Med himlen som loft: det moderne gennembruds anden fase 1950-1970*. Arkitektens Forlag
- Hauxner, Malene 2009: *At økonomisere med stederne*. Videnblade Park og Landskab. Planlægning 3.1-68
- Hauxner, Malene 2011: *Fra naturlig natur til supernatur: Europæiske landskabsarkitektur 1967-2007 set fra Danmark* Ikaros Press
- Heidegger, Martin (1927/2007): *Varen og tid*. Forlaget Klim.
- Hellström Reimer, Maria 2011: *Favorably Found and Proudly Presented. Scouting for Locations in the Media Terrain*. Nordic Journal of Architecture. No. 1, Vol. 1. Autumn 2011, s. 24-29.
- Hoberman, J. 2007: *Water. Sky. Film. When nature calls, James Benning sets up his camera*. <http://www.villagevoice.com/2007-06-05/film/water-sky-film/> Tilgæet 13. August 2012.
- Howard, Ebenezer 1898: *Garden Cities of To-morrow*.
- Hunt, John Dixon 2004: *The Afterlife of Gardens*. Penn Studies in Landscape Architecture.
- Husserl, Edmund 1931/1993: *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. S. Strasser, Den Haag.
- Høyer, Steen 1999: *Things take time & time takes things* In Corner, James red.: *Recovering Landscape: Essays in contemporary landscape architecture*. Penn University Press.
- Høyer, Steen 2003: *Landskabets elementer og elementernes landskab*. I Olsen, Ib Asger. *Landskab og landskabsarkitektur – en antologi om tidens tanker*. Biofolia.
- Høyer, Steen 2008: *The Global Garden*. Kompendium. Kunstakademiets arkitektskole.
- Institut für Geschichte und Theorie der Architektur 2002: *CADRAGES I Le regard actif Der bewegte blick The active gaze*. gta Verlag, ETH Zürich
- Jackson, John Brinkerhoff 1970: *Landscapes: Selected Writings of J. B. Jackson*
- Jackson, John Brinkerhoff 1984: *Discovering the Vernacular Landscape*
- Jacobs, Jane 1961: *The Death and Life of Great American Cities*. Penguin Books.
- Jacobsen, Annette Svanekilde 2008: *Arkitektur i "det offentlige billede"* Ph.d. afhandling, Århus Arkitektskole.
- Juel-Christensen, Carsten 1984: *Monument og Niche*. Rhodos.
- Jørholt, Eva 1996: *Tænkende billeder – Film, virkelighed og erkendelse*. Ph.d. afhandling, Det humanistiske Fakultet, Københavns Universitet PHD4-A0124.

- Kamvasinou, Krystallia 2004: *Transitional landscapes. An investigation into motion perception and its implications for landscape design*. Ph.d. afhandling ved Westminster Universitet
- Kant, Immanuel 1790: *Kritik der Urtheilskraft*. Von B Erdmann
- Kjørup, Søren 2008: *Menneskevidenskaberne 2: Humanistiske forskningstraditioner*. Roskilde Universitetsforlag.
- Koolhaas, Rem 1978/1994: *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. The Monacelli Press
- Koolhaas, Rem 1995: *Atlanta*. In Koolhaas, Rem og Mau, Bruce. *S,M,L,XL*. Monacelli Press/010 Publishers
- Koolhaas, Rem og Mau, Bruce 1995: *S,M,L,XL*. Monacelli Press/010 Publishers
- Körner, Stefan, Holzapfel, Helmut og Bellin-Harder, Florian 2012: *Landschaft und Verkehr*. Universität Kassel
- Kracauer, Siegfried 1960: *Film theory*. Oxford University Press
- Krauss, Rosalind 1979/2007: *Sculpture in the expanded field*. In Almy, Dean (red.) *On Landscape Urbanism*. Center 14. Center for the American Architecture and Design. s. 34-40.
- Kvorning, Jens, Møller Christensen, Søren, Leth Meilvang, Marie og Ritzau Kjærulf, Tobias (red.) 2012: *Bæredygtige forstæder – udredning og anbefalinger*. Udgivet af Forstædernes Tænketaank.
- Le Corbusier 1921/1985: *Towards a New Architecture*. Dover
- Lefebvre, Henri (med Catherine Regulier-Lefebvre) 1992: *Éléments de rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris, Syllepse
- Leth, Jørgen 2005: *Det uperfekte menneske*. Scener fra et liv. Gyldendal
- Lind, Olaf og Møller, Jonas (1996): *Det danske parcelhus i lyst og nød*. Arkitektens forlag.
- Losada, Matt 2010: *Jean Rouch. Sense of Cinema Great Directors*, Udgivelse 57, December 2010 <http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/jean-rouch/> Tilgængeligt 1.2.2013
- Lynch, Kevin 1960. *The Image of The City*. The MIT press, Cambridge
- Marrati, Paola 2008: *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. John Hopkins University Press.
- Martin-Jones, David og Brown, William (red.) 2012: *Deleuze and Film*. Edinburgh University Press
- Mechlenborg, Mette 2012: *Rundt om Webergrillen*. Ph.d. afhandling. Syddansk Universitet
- Meldgaard, Morten 2009: *Blikkets konstruktion*. Ph.d. afhandling. Kunstakademiets Arkitektskole.
- Merleau-Ponty, Maurice 1945/2009. *Kroppens fenomenologi*. 2. udgave. Frederiksberg: Det Lille Forlag.
- Meyer, Elisabeth K. 2000: *The Post-Earth Day Conundrum: Translating Environmental Values into Landscape Design*. In Conan, Michel (red.): *Environmentalism in Landscape Architecture*. Volume 22. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture. Dumbarton

- Oaks Research Library and Collection. Washington, D.C.
- Dear, Michael 2013 *Rediscovering Reyner Banham's Los Angeles*
http://dornsife.usc.edu/la_school/in_the_news/reyder_banham.html Tilgået 8.3.2013
- Morgan, Jessica and Jones, Leslie 2009: *John Baldessari: Pure Beauty*. Tate Publishing, London.
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Nicholsons, Geoff 2010: *The lost art of walking: The History, Science, Philosophy, Literature, Theory and Practice of Pedestrianism*. Harbour Books
- Nielsen, Thomas Alexander Sick, Hovgesen, Henrik Harder og Nielsen, Jens B. 2005. *Byen, Vejen og Landskabet: kortlægninger og resultater*. ISP skriftserie nr. 298. Institut for Samfundsudvikling og Planlægning, Aalborg Universitet, 47 sider.
- Nielsen, Tom 2001: *Formløs. Den moderne bys overskudslandskaber*. Arkitekt skolens Forlag.
- Nielsen, Tom 2009: *Det urbaniserede territorium. Østjylland under forandring*. Arkitekt skolens Forlag Århus Arkitekt skole.
- Nielsen, Tom 2011: *Nye urbane typologier*. I Clemmensen, Thomas Juel (red.): *Grænseløse byer. Nye perspektiver for by- og landskabsarkitekturen*. Arkitekt skolens Forlag, Århus.
- Nilsson, Frederik 2002: *Konstruerandet av verkligheter, Gilles Deleuze, tänkande och arkitektur. Akademisk avhandling för Teknologicie Doktorexamen*. Chalmers tekniske Högskola.
- Nørgård, Ole 1969: *Filmen på forruden. Om vejprojektering*. FRI bladet no. 5. September 1969.
- Orff, Kate, 2002: *Landscape*. I Chung, Chuihua Judy, Inaba, Jeffrey, Koolhaas, Rem, Leong, Sze Tsung: *The Great Leap Forward / Harvard Design School Project on the City*
- Ovesen, Hans 2007. *Snit i storbyen*. Kunstakademiets Arkitekt skoles forlag.
- Pellitero, Ana Moya 2007: *The Image of the Urban Landscape: The Rediscovery of the city through different spaces of perception*. Ph.d. afhandling. Afdeling for Arkitekturhistorie og teorie. Eindhovens Tekniske Universitet.
- Pellitero, Ana Moya 2011: *The phenomenological experience of the visual landscape*. Research in Urbanism Series. Volume 2, nr. 1.
- Petersen, Rikke Munck 2010: *Landskabets transformation – Begivenheder i landskabssyn, landskabskonception og landskabsrum*. Ph.d. afhandling. Kunstakademiets Arkitekt skole
- Pope, Albert 1997 *Ladders. Architecture at Rice 34*, Princeton University Press
- Rasmussen, Steen Eiler 1934/1951. *London*. Jonathan Cape/Gyldendal.
- Rasmussen, Steen Eiler 1969/1994: *København, et bysamfunds særpræg og udvikling gennem tiderne*. G.E.C. Gads Forlag
- Reeh, Henrik 2003: *The Street—Repressed or Redeemed? Siegfried Kracauer on Cities and Cinema*. I *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains. Aujourd'hui (Éditions d')*, Paris, s. 63-76
- Rendtorff, Jacob Dahl 2004: *Fænomenologien og dens betydning*. I: L. Fuglsang og P. Bitsch

- (red.), Videnskabsteori i samfundsvidenskaberne: på tværs af fagkulturer og paradigmer. 2. Udgave, Roskilde Universitetsforlag
- Roelstraete, Dieter 2010 : *Richard Long – A line made by walking*. Afterall books/The MIT Press
- Rousseau, Jean-Jacques 1966: *Den ensomme vandrers drømmerier*. Gyldendals bibliotek verdenslitteratur, bind 19. Gyldendal, København.
- Rowe, Colin and Koetter, Fred 1983: *Collage City*. The MIT Press
- Schack, Arne 1984: *Den umulige kærlighed*. Studier i franske romantikere. Museum Tusculanums Forlag
- Spellman, Catherine (red.) 2008: *Re-envisioning Landscape Architecture*. Actor
- Schmidt, Ulrik 2007: *Minimalismens Æstetik*. Museum Tusculanums Forlag
- Schmidt, Ulrik 2010: *Det ambiente - Sansning, mediering, omgivelse*. Ph.d. afhandling, Institut for Engelsk, Germansk og Romansk, Det humanistiske fakultet, Københavns Universitet.
- Schmidt, Ulrik 2013: *Kommentarer*. Email-korrespondance med Schmidt. Begrebsafklaring angående det ambiente, omgivelse og omgivelseskarakter samt dets formtræk. 1. April 2013
- Smithson, Alice 2005: *The Charged Void: Urbanism*. The Monacelli Press.
- Smithson, Robert 1967: *A Phototour of the Monuments of Passaic*. Photo-essay. I Flam, Jack (red.). *Robert Smithson: The collective Writings*. University of California Press, Berkely.
- Schwarz, Marc 2002: - *Le regard actif/ Der bewegte Blick/ The active gaze*. I Institut für Geschichte und Theorie der Architektur. *CADRAGES I - Le regard actif/ Der bewegte Blick/ The active gaze*. ETH
- Sieverts, Thomas 1997/2008: *Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*. Stadtplanung/Urbanistik. Birkhäuser.
- Shane, David Grahame 2005: *Recominant Urbanism: Conceptual Modeling in Architecture, Urban Design and City Theory*. Academy Press
- Simmel, Georg 1908/1976: *The Stranger. The Sociology of George Simmel* New York, Free Press
- Sieverts, Thomas 2009. *Where we live now*. In Stadler M. ed 2009: *Where we live now: An annotated reader*. www.suddenly.org
- Stierli, Martin 2010: *Las Vegas im Rückspiegel. Die Stadt in Theorie, Fotografie und film*. Gta Verlag, Zürich.
- Stiftung Landschaftsarchitektur Europe red. 2009: *On Site*. Landscape Architecture Europe. Birkhäuser.
- Sudjic, Deyan 1992: *The 100 Mile City*. A Harvest Original Harcourt Brace & Company, San Diego
- Svarre, Birgitte Bundesen 2011: *Det urbane suburbane – forstadsbyrum i Vangede og Silicon Valley*. Ph.d. afhandling, Kunstakademiets Arkitektskole.
- Sykes, Krista og Hays, Michael 2010: *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009*. Princeton Architectural Press

Thoreau, Henry David 1854/1949: *Livet i Skovene (Walden)*. Publikation nummer 4 fra Kunst og Kultur.

Thoreau, Henry David 1862/1966: *Om at vandre*. Publikation nummer 11 fra Kunst og Kultur.

Tietjen, Anne 2011: *Towards an Urbanism of Entanglement - Site explorations in polarised Danish urban landscapes*. Arkitekt skolens Forlag Århus

Truniger, Fred 2012: *Filmic Mapping. Documentary Film and the Visual Culture of Landscape Architecture*. Landscript 2, forlaget Jovis.

Tygstrup, Frederik 2009: *Æstetisk Geografi. Jean-Luc Godards kortlægning af Lausanne*. I Kartografi. Morfologi. Topologi. 04 05 06 07 08. Kunstakademiets Arkitekt skoles Forlag, s. 84-89.

Varming, Michael 1970: *Motorveje i landskabet*. SBI – byplanlægning 12. København

Venturi, Robert 1966: *Complexity and contradiction in architecture*. The Museum of Modern Art Press

Venturi, Robert, Scott Brown, Denise and Izneour, Steven 1972/1977: *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form*. The MIT Press, Cambridge.

Vesterholt, Jørgen 1981: *De store offentlige opgaver*. Landskab nr. 7/8, s. 168-179.

Viganò, Paula 2009: *The Metropolis of the Twenty-First Century. The projekt of the Porous City*. On Territories. OASE #80 Journal for Architecture. NAI Publishers, s. 91-107

Waldheim, Charles, Jason Young og Georgia Daskalakis (red.) 2001: *Stalking Detroit*. Actor, Barcelona

Waldheim, Charles (red.) 2006: *The Landscape Urbanism Reader*. Princeton University Press.

Weller, Richard 2006. I Waldheim, Charles (red.) 2006: *The Landscape Urbanism Reader*. Princeton University Press.

Whiteley, Nigel 2002: *Reynier Banham. Historian of the Immediate Future*. The MIT Press, Cambridge.

Whittemore, Ellen 1998: *Field Cartography: Representing the Suburban Condition*. Harvard Architectural Review 10, s. 82-89.

Wolf, Sabine 2010: *Film als Vermittler / Film as Mediator*. I Girot, Christophe and Wolf, Sabine (ed.) 2010: *CADRAGES II BLICKLANDSCHAFTEN/LANDSCAPEVIDEO. Landscape in Bewegung/Landscape in Movement*. Gta Verlag, ETH Zürich.

Wolf, Sabine 2011: *The aesthetization of the imaginary. Representation of Urban Landscapes in Berlin Through Film* Ph.d.- afhandling, ETH Zurich.

Wright, Frank Lloyd 1932: *The Disappearing City*. New York, W. F. Payson

Zuvela, Danni 2004: *James Benning's Art of Landscape: Ontological, Pedagogical, Sacrilegious* http://sensesofcinema.com/2004/33/james_benning/ Tilgæet 13. August 2012

Film, radio og digitale arkiver

Amiens www.zoomarchitecture.fr/amiens/

Andersons, Roy 2000: *Sange fra Anden Sal*

Arcade Fire 2010: *The Suburbs* (Album). Mercury

BBC Documentary 1972: *Reyner Banham Loves Los Angeles* www.vimeo.com/22488225 (tilgået 13.12.2009)

Benning, James 2003: *Los*. 1 klip www.vimeo.com/31737063 (tilgået 13.4.2012)

Benning, James 2004: *Ten Lakes* 1 klip www.youtube.com/watch?v=TKwhBk4d7M0 (tilgået 13.4.2012)

Bertelsen, Mikael og Brügger, Mads 2002: *Skjoldhøjarkivet*.

<http://www.dr.dk/P1/Skjoldhoejarkivet/> (tilgået 25. april 2012)

Cresson www.cresson.archi.fr/ACCUEIL.html

Cardiff, Janet and Bures Miller, George 2001: *The Forty-Part Motet*

Cardiff, Janet 2012: *Alter Bahnhof Video Walk* www.youtube.com/watch?v=sOkQE7m31Pw (tilgået 13.10.12)

Farsø, Mads 2011: *Landskabsselement* (1:18 min) vimeo.com/62412604

Farsø, Mads 2011: *Strukturerende komponent* (3:24 min) vimeo.com/62412605

Farsø, Mads 2012: *Sanselig storhed* (0:23 min) vimeo.com/67047184

Farsø, Mads 2012: *Minimalismens arkitektur* (1:15 min) vimeo.com/62685341

Farsø, Mads 2012: *Tidsperspektiv 1* (3:17 min) vimeo.com/47405452

Farsø, Mads 2012: *Tidsperspektiv 2* (1:21 min) vimeo.com/47510437

Farsø, Mads 2012: *Bevægelsesperspektiv 1* (2:40 min) vimeo.com/47474137

Farsø, Mads 2012: *Bevægelsesperspektiv 2* (1:29 min) vimeo.com/47410279

Farsø, Mads 2012: *Dobbeltperspektiv* (2:49 min) vimeo.com/47413357

Godard, Jean-Luc 1967: *2 ou 3 choses que je sais d'elle/Jeg ved to-tre ting om hende*.

Godard, Jean-Luc 1967: *La Chinoise/Kineserinden*.

Godard, Jean-Luc 1982: *Lettre à Freddy Buache*. <https://vimeo.com/11523072> (tilgået 1.7.2012)

International ambience network www.ambiances.net

Kristersson, Mikael 1998: *Falkens öga*

Kristersson, Mikael 2008: *Ljusår*.

Leth, Jørgen 1968: *Det perfekte menneske*.

Leth, Jørgen 1982: *66 Scener fra Amerika*

Leth, Jørgen 1987: *Notater fra Kina*.

Leth, Jørgen 1989: *Udvalgte ord fra et tog*.

Leth, Jørgen og von Trier, Lars 2003: *De fem benspænd*.

Lelouch, Claude 1961: *Le Propre de l'homme*

Lelouch, Claude 1966: *Un homme et une femme*
Lelouch, Claude 1976: *C'était un Rendezvous.*
Menkens, Maria 1962: *Notebook*
Procesurbanisme www.processurbanism.dk (tilgået 12.2.12)
Rouch, Jean 1962: *La Punition*
Rouch, Jean 1964: *Gare du Nord*
Ruthmann, Walter (1927): *Berlin: Die Sinfonie der Grossstadt*
Tarkovsky, Andrei 1979: *Vandringsmanden.*
Vertov, Dziga 1929: *Man with a Movie Camera.*

Ph.d.-afhandling
ISBN 978-87-7903-614-7

Mads Farsø

Landskabsbyens æstetik. En undersøgelse af filmmediet som redskab til belysning af forstadens omgivelseskarakter

Landskabsbyens æstetik er en eksperimentel undersøgelse af, hvordan filmmediet kan kalibreres som et redskab til at indfange og begrebsliggøre forstadens omgivelseskarakter - dens ambiens. Ph.d.-afhandlingen aflæser med begrebet landskabsbyen forstaden som en landskabsomgivelse med henblik på at udforske dens landskabsarkitektoniske og tidsrumlige kvaliteter. Ud fra en belysning af et filmisk blik på omgivelser i by- og landskabsudforskningen destilleres tre analytiske filmperspektiver. Filmperspektiverne udforskes i seks udvalgte film samt filmeksperimenter for at belyse filmmediet som et redskab til at indfange og begrebsliggøre omgivelsesmæssige kvaliteter knyttet til lyd, bevægelse, tid og krop. Med afsæt i film- og omgivelsesteori udfoldes omgivelsens formtræk og det illustreres gennem film, hvorledes omgivelsens ambiens er knyttet til egenskaberne *ustabile øjeblikke*, *gentagne sekvenser*, *dramatisk banalitet*, *diffus kiming* og *genstandsløs essens*. Filmene illustrerer egenskaberne som potentielle æstetiske kvaliteter ved landskabsbyen.